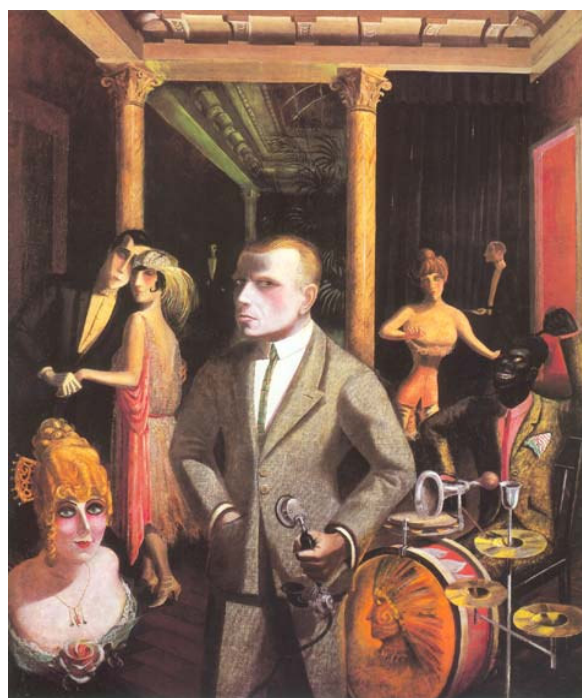


KRIGSTRAUMER OG ANGST

UTVALGTE VERKER AV MAX BECKMANN OG OTTO DIX



Inger Johanne Stantin Olafsen

Våren 2007

Hovedoppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Forord

Først vil jeg takke min veileder, Marit Werenskiold for uvurderlige innspill. Hun har alltid stilt opp med sine kunnskaper og kritiske blikk og det setter jeg stor pris på.

Jeg vil også rette en stor takk til Dr. Christian Lenz ved Beckmann Archiv i München for hjelp og inspirasjon og ellers alle hjelpsomme medarbeidere der. Jeg takker også Christoph von Törne for språklig hjelp og støtte.

Deretter vil jeg også rette en stor takk til mine gode venner, tidligere studievenner, Christer Dynna, Pål Finstad og Hans Martin Frydenberg Flaatten for konstruktive tilbagemeldinger og kommentarer. Jeg vil selvsagt også takke foreldrene mine og familien min for tålmodighet og støtte.

Denne oppgaven er resultat av en forholdsvis lang prosess med tilsvarende lange opphold grunnet arbeid. Den største delen av oppgaven er likevel fra høsten 2006 og våren 2007.

KAPITTEL 1 INNLEDNING	5
•	1
.1 Tema og problemstilling.....	5
•	1
.2 Avgrensning og metode	7
•	1
.3 Litteratur og kilder	8
 KAPITTEL 2 FØRKRIGSTID	 9
•	2
.1 La Belle Epoque	9
2.1.1 Kunst og politikk i Tyskland før første verdenskrig.....	9
2.1.2 Mot abstraksjon.....	10
2.1.3 Tidlige arbeider av Beckmann og Dix.	12
•	2
.2 To motstridende retninger	13
2.2.1 Beckmann-Marc-kontroversen	13
2.2.2 Beckmann mot strømmen.....	15
2.2.3 Franz Marc og abstraksjon	17
2.2.4 Forholdet til Nietzsche	18
2.2.5 Tidlig saklighet	22
•	2
.3 Wilhelm Worringer og Abstraktion-Einfühlung.....	23
2.3.1 Figur versus abstraksjon	23
•	2
.4 Krigsentusiasme	25
2.4.1 Kunst i krig	25
2.4.2 Frivillige kunstnere	25
2.4.3 Selvportrett som krigsgud av Otto Dix	27
2.4.4 Liten politisk motstand	28
2.4.5 Å se krig.....	29
 KAPITTEL 3 MAX BECKMANN	 31
•	3
.1 Krigserfaringer	31
3.1.1 Opplevelsene på Unter den Linden.....	31
3.1.2 Østfronten og opplevelsene der.....	33
3.1.3 Krigens forløp	34
3.1.4 Kunstnerisk produksjon ved østfronten	35
3.1.5 Videre til vestfronten	36
3.1.6 Den brutale virkelighet	38
3.1.7 Psykiske konsekvenser	39
3.1.8 Etter sammenbruddet	41
•	3
.2 Et endelig oppgjør.....	43
3.2.1 Helvete	43

•	3
.3 Kunst, politikk og revolusjon.....	45
3.3.1 Forandring i stil, lidelsene fortsetter	45
3.3.2 Bekjennelser.....	46
3.3.3 Opptøyer og revolusjon	48
3.3.4 Et sosialt engasjement i ingenmannsland. Nøytral i kryssilden.....	50
3.3.5 Natten 1918/1919, et manifest for samtiden.....	52
3.3.6 Nattens symboler	54
•	3
.4. 20-tallet og krigens konsekvenser.....	55
3.4.1 Tilfriskning i selvportrett	56

KAPITTEL 4. OTTO DIX.....58

•	4
.1 Krigserfaringer	59
4.1.1 Tiden like før krigen	59
4.1.2 Frivillig i krigen.....	59
4.1.3 Høstslaget i Champagne	61
4.1.4 Slaget ved Somme.....	62
4.1.5 Kunstnerisk produksjon i krigen.....	64
4.1.6 Tilbakeblikk.....	66
4.1.7 Tiden rundt Revolusjonen. Mer Abstraktion enn Einfühlung.	67
4.1.8 Inn i det abstrakte	68
•	4
.2. Krigens konsekvenser.....	70
4.2.1 Krigsinvalidene.....	70
4.2.2 Proteser i collage.....	71
4.2.3 Tiggere.....	72
4.2.5 Prostitusjon	73
4.2.6 Seksuالمord	75
•	4
.3. 20-tallets dekadanse og saklighet	77
4.3.1 Düsseldorf	77
4.3.2. Til skjønnheten	79
•	4
.4. Tilbakeblikk på krigen	80
4.4.1 Der Krieg.....	80
4.4.2 Sensur	80
4.4.3 Nie Wieder Krieg.....	83
4.4.4 Mappen <i>Der Krieg</i>	84
•	4
.5. Otto Dix som tidsvitne	86

KAPITTEL 5 AVSLUTNING.....88

•	5
.1 Sammenligning av kunstnerisk produksjon i krigen	88

5.1.1 Worringer og krig	88
5.1.2 Hvem skildret krigen?	90
5.1.3 Andre kunstnere i krigen.....	91
5.1.4 Beckmann og Dix.....	92
KAPITTEL 6 KONKLUSJON	93
BIBLIOGRAFI	95
ILLUSTRASJONER.....	Error! Bookmark not defined.

KAPITTEL 1 INNLEDNING

1.1 Tema og problemstilling

Som Ortega y Gasset skrev i innledningen til *Kunsten bort fra det menneskelige* i 1949 at ”å forsøke å trenge inn i kunsten ved å studere dens sosiale virkninger kan se ut som å spenne vognen for hesten eller å forsøke å studere en mann ved hjelp av hans skygge”¹. På samme måte kan man si at det å forsøke å analysere Max Beckmann og Otto Dix’ kunst fra begynnelsen av 1920-tallet ved å studere deres opplevelser og kunstneriske produksjon under krigen kan virke noe tungvint. Men snudd på hodet kan man uten tvil si at maleriene etter krigen og utover 20-tallet har en skygge av krigen over seg. Hva har så 20-tallets dekadanse med krig å gjøre? Den stilen vi typisk forbinder med 20-tallets Tyskland, med seksuell frigjøring, et sydende natteliv og en eksplosjonsartet utvikling innen billedkunst, arkitektur og litteratur, vitner kanskje ikke så mye om krig og menneskelig og materiell ødeleggelse, men skraper vi litt under overflaten er det nesten som å stikke hull på en verkebyll.

Spørsmålet jeg stiller meg i denne oppgaven er først og fremst hva som var årsaken til de groteske maleriene Beckmann og Dix malte på 20-tallet. Hva er for eksempel foranledningen til Max Beckmanns *Die Nacht* (**fig. 20**), eller Otto Dix’ prostituerte. Jeg ønsket å gå dypere

¹ José Ortega y Gasset, *Kunsten bort fra det menneskelige*, (Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1959), 5.

inn i krigsopplevelsene til Beckmann og Dix og se om det gikk an å finne forklaringen der. Mange har skrevet om disse kunstnerne før og jeg beveger meg på en knivsegg når jeg skal forsøke å fylle en tom nisje i dette feltet. Flere har skrevet om kunstnerne i første verdenskrig og noen har skrevet sammenligninger om Beckmann og Dix, men ingen har tatt for seg kun Beckmann og Dix og krigen. De nevnes ofte sammen og det er naturlig å sammenligne dem, men også å se på forskjellene. Jeg ønsker å undersøke hvordan krigstraumene og angsten viser seg i bildene fra etter krigen, med et godt utgangspunkt i krigens hendelser og deres kunstneriske produksjon fra fronten.

Jeg ønsker å sette teoriene til Wilhelm Worringer i sammenheng med utviklingen av den moderne kunsten før, under og etter krigen. Hans doktoravhandling om *Abstraktion und Einfühlung* kom ut i 1908 og har siden da blitt trykket opp på nytt mange ganger helt frem til i dag. Franz Marc skrev i et brev til sin venn Kandinsky i 1912 at han leste Worringers avhandling.² Avhandlingen ga en forklaring på begrepet abstraksjon med motpol i begrepet ”Einfühling”.

En måte å distansere seg fra grusomheter på er å være et vitne. Oppgaven som vitne gir en mening til opplevelsen av død og ødeleggelse og alle de meningsløse grusomheter som opplevdes i krigen. Det å være vitne er imidlertid ingen enkel sak. Kunstneren må fortsatt velge sitt motiv og til slutt velge måten å fremstille denne opplevde virkeligheten på. Mange av de som malte krigen, spesielt på den allierte siden, var tidligere ukjente kunstnere, og de ble for ettertiden også kjent som offisielle krigsmalere. Eksempler på dette er engelske C. R. W. Nevinson og brødrene Paul og John Nash. I Frankrike ble flere malere beordret ut i krigen for å skildre den kunstnerisk. Blant dem er Bonnard og Vuillard. Deres bilder beholder sin impresjonistiske stil og bildene bærer også preg av å være offisielle krigsbilder, men likevel finnes det en nerve av angst og menneskelig lidelse i deres arbeider fra krigen. Den amerikanske maleren John Singer Sargent var tross sin høye alder med i krigen. I sin realisme fra det forrige århundre skildret han flere møter med sårede soldater. Et eksempel er *Gassed* (**fig. 1**). Her skildrer han overlevende, men blindete soldater etter et gassangrep. En annen kategori kunstnere i krigen var de som bevisst malte og tegnet som en form for motstand og protest mot det de opplevde. Eksempler her er George Grosz med *Stützen der Gesellschaft*

² Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, (London: Thames and Hudson, 2004), 85.

(fig. 2) og Willy Jaeckel som stod bak en serie litografier fra krigen. Max Beckmann og Otto Dix er her i en kategori for selv. De brukte kunsten som et slags vitnesbyrd på hva de selv opplevde og viste behovet for kunst som renselse. Det viser seg spesielt i form av krigsbildene som ble malt etter krigen. Noe av det jeg ønsker å se på er selve forandringen som skjedde i stilen til disse to kunstnerne spesielt, og andre kunstnere som malte i krigen mer generelt. Finnes det en sammenheng mellom den forandringen som skjer eller er den individuelt betinget? Problemet for kunstnerne i krigen er hvorvidt de kun skal dokumentere det de opplevde, eller om de skulle tolke krigen med deres individuelle meninger og følelser. Hvilken rolle spilte Beckmann og Dix i krigen? Var de betraktere eller deltagere? Var motivet bak det å verve seg frivillig, som jo begge gjorde, å oppnå berømmelse og heltestatus, eller var det en genuin eventyrlyst og trang til å oppsøke det ekstreme? Var de i krigen som soldater eller kunstnere? Og hvis de var kunstnere i krigen, var det for å dokumentere krigen for noen andre eller for å få utløp for sine egne personlige opplevelser og gjennom kunsten også å bearbeide det de selv opplevde?

Hvordan kan det ha seg at både Otto Dix og Max Beckmann selv hevdet at de ikke var politisk aktive? Jeg ønsker å undersøke deres stilvalg i forhold til deres politiske engasjement. Jeg vil analysere en del av deres billedverden og ut fra det se på det politiske engasjementet de faktisk viste. De hevdet begge at de ikke var politiske og de var heller aldri medlem av noe politisk parti eller gruppe.

For å få frem hvem disse to kunstnerne var og hvilken bakgrunn de kom fra har jeg valgt å ta med noe om deres kunstneriske virke før krigen. Jeg ønsker også å gi et bilde av det kunstneriske liv i Tyskland før krigen og vise kort hvilket ståsted kunsten og kunstnerne hadde i årene før krigen.

1.2 Avgrensning og metode

Jeg ønsker å ta for meg Beckmann og Dix hver for seg i egne kapitler for å vise deres forskjellige liv og kunstneriske virke. Gjennom utvalgte verker vil jeg forsøke å forklare sammenhengen bildene er malt i og analysere deres billedverden. Jeg har bevisst valgt kun å ta for meg Beckmann og Dix og heller trekke inn andre kunstnere som eksempler uten mer

inngående analyser. Beckmann og Dix sammenfaller på et viktig punkt og det er i forhold til det politiske, eller heller mangelen på politiske standpunkt. George Grosz som det kunne vært naturlig å ha med i sammenligningen er en svært politisk maler og viser det i et mer direkte oppgjør med datidens gjeldende maktbalanse. Siden både Beckmann og Dix velger å være upolitiske i den forstand at de aldri meldte seg inn i noe politisk parti eller manifesterte politiske tanker skriftlig, synes jeg det utgjør en grei avgrensning og gjør feltet mindre omfattende. At Beckmann og Dix var politiske i sine kunstverk er ikke til å komme bort fra, men i og med at uttalelsene deres er nøytrale er det heller ikke alltid like klart hvilke standpunkt de tok i den ene eller den andre saken. Maleriene deres blir straks mer mangetydige og subtile og krever ofte mer tolkning. Når det er sagt mener jeg også at kunstverk uten den klare politiske linje ofte taler en gitt sak enda sterkere enn den mer direkte bruken av politiske virkemidler.

For å komme frem til ønsket resultat med denne oppgaven har jeg benyttet meg av en formalanalyse og stilanalyse og jeg har også studert motivvalg. I tillegg har det vært nødvendig å sette dette inn i den gjeldende kontekst og noe historisk-biografisk metode har også vært påkrevd for å kunne gjennomføre undersøkelsene og se bildene i deres rette lys.

1.3 Litteratur og kilder

For å kunne skrive denne oppgaven har det vært nødvendig å gå nærmere inn på hva første verdenskrig egentlig innebar. Jeg har satt meg inn i krigsforløpet og har studert utallige fotografier fra skyttergravene. Det er riktig som anarkisten og passifisten Ernst Friedrich mente med boken *Krieg dem Kriege* fra 1924, at det inntrykket man blir servert fra vanlige historiebøker og analyser av krigens forløp gir et kjølig og lite nyansert inntrykk av hvordan krigen egentlig opplevdes for millioner av soldater og i hvilken grad krigen betydde død og lemlestelse for så mange menn. Fortsatt i dag må man lete en stund før man finner den virkelig blodige sannheten og siden det alltid er seierherrene som skriver historien så finnes det fortsatt i dag kun begrenset med informasjon om realitetene i skyttergravene, på den ene eller den andre siden. Historien har blitt levendegjort for oss, ikke først og fremst av historikere i dette tilfelle, som fortsatt omtaler det å dø en grusom lidelsesfull død i stinkende

massegraver som å ”falle”, men gjennom kunsten. Fotografiene forteller sin del av historien og den følelsesmessige opplevelsen blir skildret gjennom litteraturen og billedkunsten.

Jeg forsøker å tolke bildene ut fra samtiden og skildrer derfor også historiske begivenheter av betydning i perioden. Av hensyn til oppgavens lengde har jeg bestemt meg for å avslutte i 1924, ti år etter krigens utbrudd. Det var også året for Otto Dix’ utgivelse av mappen *Der Krieg* og Ernst Friedrichs propagandabok. Det vesentlige tidsrommet i oppgaven er årene 1914-1924.

Etter krigen kommer en tid med en del kunstnerisk forvirring og eksperimentering, før mange av de samme kunstnerne som hadde vært soldater under krigen, nå kom inn under den nye betegnelsen ”Neue Sachlichkeit”. Jeg ønsker å beskrive dette begrepet kort og se om det finnes en sammenheng mellom kunstnernes opplevelser fra krigen og denne saklige stilen som skulle bli selve varemerket for 20-tallets kunstuttrykk. Jeg kommer inn på forskningsfronten fortløpende i oppgaven uten å spesifisere det, men heller vise det gjennom den litteraturen jeg bruker.

KAPITTEL 2 FØRKRIGSTID

2.1 La Belle Epoque

2.1.1 Kunst og politikk i Tyskland før første verdenskrig

Tyskland på slutten av 1800-tallet, i tiden før Max Beckmann og Otto Dix startet sitt maleriske virke, var preget av mange kunstneriske retninger og mye påvirkning utenfra. Historiemaleriet var typisk i München med Wilhelm Kaulbach i spissen for Münchener Kunstschule. Mange var inspirert av Gustave Courbet og generelt ble mange inspirert av de franske malere. Det var maleren Wilhelm Leibl som sa: ”Man male den Menschen so, wie er

ist, dann ist die Seele ohnehin dabei.”³ Ofte ble det slik at hva man malte var mer eller mindre likegyldig, den maleriske formen var det som gjaldt.

Fra 1890-årene og ut over 1900-tallet var ”Secesjonene”⁴ et motsvar mot kulturen med de tradisjonelle, statskontrollerte akademier. De protesterte også på det strenge systemet med utvelgelse og refusering av kunst og stengingen av Edvard Munchs utstilling hos Verein Berliner Künstler i 1892 dannet på mange måter grunnlaget for en egen secesjon som ble startet seks år senere. Flere ledende kunstnere startet secesjoner i München, Dresden og Wien. I München var det blant andre Franz von Stuck og Franz von Lehnbach som la til rette for en mer åpen politikk. I Berlin ble Max Liebermann secesjonens første president. Fetterne Paul og Bruno Cassirer ble forretningsførende sekretærer. De var kunsthandlere og utgivere og kunstnere som stilte ut på utstillinger i deres regi kunne stille ut med maksimalt tre bilder hver og de ønsket å heve standarden med å innføre mer fransk-inspirert impresjonisme.⁵ Mot slutten av århundret er det spesielt tre malere som dominerer, Max Liebermann, Max Slevogt og Lovis Corinth. De regnes som hovedmennene bak den tyske impresjonismen.

De forskjellige kunstnergruppene var uenige seg imellom om hvorvidt kunsten skulle tjene et høyere nasjonalt formål eller ikke. Det virker som det også politisk sett handlet om en slags nasjonalisme som ble forsøkt utøvd av de regjerende myndigheter. Myndighetene på sin side så seg ikke tjent med kunstnernes forsøk på å forherlige det franske, siden franskmennene hadde en tradisjon for å forakte monarkiet. Det å la seg inspirere av de franske kunstnerne var samtidig en hyllest til dem. Noen av protestene og reaksjonene på dette vil jeg komme tilbake til senere. Først vil jeg se på hvilke kunstneriske retninger som fantes forut for første verdenskrig og hvilke retninger Beckmann og Dix måtte forholde seg til, men ikke nødvendigvis delte meninger med.

2.1.2 Mot abstraksjon

³ Heinrich Pleticha (red.), *Deutsche Geschichte: Bismarck-Reich und Wilhelminische Zeit 1871-1918*, (Gütersloh: Lexikothek Verlag GmbH, 1983), 278.

⁴ Secesjon betyr uttredelse av en gruppe eller union eller løsrivelse. Secesjoner oppstod på denne tiden i flere store byer, blant de viktigste var Wien, München og Berlin.

⁵ Wolf Dieter-Dube, *The Expressionists*, (London: Thames and Hudson, 1998), 10.

I Dresden startet gruppen "Die Brücke" ved at fire unge arkitektstudenter som var svært glade i å male, slo seg sammen og lot seg inspirere av de store franske post-impresjonistene. De var også inspirert av utskjæringer som ble hentet hjem til det etnografiske museet i Dresden fra forskjellige verdensdeler som eksempler på typisk primitiv kunst. Die Brücke bestod av blant andre Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff og Emil Nolde. Gruppen ble svært produktiv og betydningsfull og skulle komme til å danne begynnelsen på en ny tysk kunstform. Ernst Ludwig Kirchner skrev et manifest og publiserte det i form av et tresnitt. Her oppfordret han all ungdom til å bryte med det gamle etablerte og stå for det de selv ønsket å skape. Allerede i 1913 opphørte de å være gruppe og kunstnerne fortsatte derfra hver for seg.

München var tilholdssted for gruppen som kalte seg "Neue Künstlervereinigung" siden 1909. Den bestod av blant annet av Wasily Kandinsky, Gabriele Münther, Alexej von Jawlensky og Marianne Werefkin. Tidligere hadde de vært del av en gruppe de kalte "Phalanx". Kandinsky, Jawlensky og Werefkin var blant de mange russere som reiste til München for å male på slutten av 1800-tallet. Den første utstillingen med Neue Künstlervereinigung holdt de i 1909 og det strømmet etter hvert ganske mange kunstnere til, både fra inn- og utland. De samarbeidet om en del utstillinger med Die Brücke i Dresden og sammen utgjorde de kjernen av de tyske ekspresjonistene.⁶

I desember 1911 brøt de sentrale medlemmene av Neue Künstlervereinigung ut. Grunnen var at de nå hadde forskjellige oppfatninger om hva de skulle stå for kunstnerisk. Wasily Kandinsky, Franz Marc og Gabriele Münter blant andre ble for radikale for de mer konservative Adolf Erbslöh og Alexander Kanoldt. Kretsen som så kalte seg "Der Blaue Reiter" var kun aktive fra 1912 og frem til krigen brøt ut i 1914. I 1912 ga Kandinsky blant annet ut boken *Über das Geistige in der Kunst* og i forordet skrev han: "De tanker jeg utvikler her, er resultatet av iakttakelser og følelsesmessige erfaringer som litt etter litt har samlet seg i løpet av de siste fem-seks årene."⁷

I 1913 ble det også klart at det fantes en splittelse mellom Der Blaue Reiter og Die Brücke som viste seg i to forskjellige utstillinger, den ene var Herwarth Waldens "Herbstsalon" med de abstrakte ekspresjonister i Der Blaue Reiter. Den andre bestod av Munch-entusiastene og

⁶ Marit Werenskiold, *The Concept of Expressionism, Origin and Metamorphoses*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1984.) 47.

⁷ Wassily Kandinsky, *Om det åndelige i kunsten*, Kandinskys forord til førsteutgaven, (Pax Forlag, 2000), 7.

Brücke kunstnerne på ”Herbstausstellung”.⁸ Denne splittelsen og de to utstillingene beskriver tidens kunstdebatt og en tendens som så brått skulle avbrytes av den langvarige krigen.

Følelser var et vesentlig element i den nye stilen. Ideen var at kunsten eide en egen indre nødvendighet, eller indre natur. Fargene i seg selv hadde en egen mening. Mysticismen kom sterkt til uttrykk hos kunstnerne i Der Blaue Reiter. Det å skrive ned teoriene ga en ny dimensjon til kunsten og de utga mange tekster av betydning i disse årene. I disse skriftene kommer det også frem at for eksempel Rudolf Steiner og antroposofien var av stor interesse for Kandinsky. De viste til kilder blant esoterikere, teosofere og rosenkreuzere og i 1912 kom altså *Über das Geistige in der Kunst* og Der Blaue Reiter Almanakken ut.⁹ Kandinsky refererer her blant annet til teosofene Madame Blavatsky og Rudolf Steiner, og han siterer og analyserer komponister, filosofer og diktere og beskriver utførlig sin fargelære, blant annet ved hjelp av psykologi. For eksempel sammenligner han komponisten Debussy med det han kaller den ”nye” franske maleren Matisse.¹⁰

2.1.3 Tidlige arbeider av Beckmann og Dix.

I denne tiden fikk Max Beckmann (1884-1959) og Otto Dix (1891-1969) sin opplæring i kunsten. Otto Dix var syv år yngre enn Beckmann og rakk ikke å etablere seg på samme måte før krigen. Beckmann var ved kunstakademiet i Weimar fra 1900 til 1903 og studerte blant annet under nordmannen Frithjof Smith som han senere hevdet var den eneste som noensinne lærte ham noe om kunst.¹¹ Her traff han også sin første kone, Minna Tube og sin gode venn Ugi Battenberg.¹² Etter et studieopphold i Paris flyttet han til Berlin hvor han deltok på sin første store utstilling, arrangert av Berliner Secesjonen og også vant førstepremie for *Junge Männer am See* i 1906. Han holdt flere utstillinger for secesjonen og for kunsthandleren Paul Cassirer. Året etter ble han selv medlem av Berliner Secesjonen og var med på de første planene om å danne en *Neue Secession*. Senere ble han også styremedlem i Berliner

⁸ Werenskiold, *The Concept of Expressionism*, 47.

⁹ Sulamith Behr, *Expressionismen: Moderna Konstruktningar*, (Forlaget Sören Fogtdal, 2000), 33.

¹⁰ Kandinsky, *Om det åndelige i kunsten*, (Pax Forlag, 2000), 41.

¹¹ Doris Schmidt (red.), *Max Beckmann: Frühe Tagebücher, 1903/04 und 1912/13*, (München Zürich: Piper, 1985), 158. Maleren Frithjof Smith fra Kristiania ble lærer ved akademiet i Weimar etter å ha studert i München i flere år. Harald Sohlberg var blant andre også hans elev, fra 1896/97.

¹² Op. cit, 159

Secesjonen, som det yngste medlemmet. Før krigen rakk Beckmann også å ha en separatutstilling. Den ble holdt i Galerie Cassirer i Berlin i 1913 med totalt 47 arbeider. Beckmanns aller første biografi ble i den forbindelse skrevet av Hans Kaiser. Beckmann-eksperten Hans Belting skriver i sin Beckmann-biografi fra 1989 at Beckmann allerede ved sin avgangseksamen fra akademiet i Weimar ble hyllet av Edvard Munch, ”By the time of his graduation from art school in Weimar 1902, he was saluted by Edvard Munch”¹³, men det er vanskelig å se at dette medfører riktighet i og med at Beckmanns første kone i sine memoarer hevder at de først møttes flere år senere. Beckmann selv skriver i sine dagboknotater fra Paris i 1904 at han så Munch på stamkafeen La Closerie des Lilas, men ikke tok mot til seg til å gå bort og snakke med ham¹⁴. En annen historie som flere nevner og som virker mer sannsynlig er at Munch i 1906 kommenterte Beckmanns *Grosse Sterbeszene*¹⁵. Munch skal ha likt det han så og oppfordret Beckmann til å fortsette videre på den veien. Munch hadde jo som kjent selv befattet seg med temaet og det var heller ikke umulig at Beckmann hadde sett Munchs *Døden i Sykeværelset*. Munch og Beckmann brukte i 1912 samme kunsthandler, Israel Beer Neumann i Berlin. Uansett var Beckmann tross sin unge alder godt etablert som maler i Tyskland før krigen.

2.2 To motstridende retninger

2.2.1 Beckmann-Marc-kontroversen

Max Beckmann er overhodet ikke kjent for sine skriftlige bragder og de lar seg ikke sammenligne med tekstene til Kandinsky og Der Blaue Reiter. Beckmann var da også sjelden med i skriftlige disputer, med mindre det var noe han var spesielt opptatt av. Når han brant for noe og følte han måtte skrive om det, så gjorde han dette grundig og derfor finnes det faktisk en god del skriftlig materiale etter Max Beckmann. Det finnes en mengde dagbøker, selv om mye ble brent av sikkerhetshensyn under 2. verdenskrig. Han skrev også flere

¹³ Hans Belting, *Tradition as a Problem in Modern Art*, (New York: Timken Publishers, Inc, 1989), 12.

¹⁴ Schmidt (red.), *Max Beckmann: Frühe Tagebücher*, 83-84. (5. februar 1904)

¹⁵ Benno Reifenberg & Wilhelm Hausenstein, *Max Beckmann*, (München: Piper Verlag, 1949), 12.

foredrag som han holdt i utlandet på 30- og 40-tallet samt flere artikler i form av kunstneriske manifest.¹⁶

For å illustrere på hvilket ståsted Beckmann var før krigen i forhold til de nye tendensene innen maleriet ønsker jeg å diskutere innholdet i en debatt mellom disse to aktørene. Debatten foregikk i form av innlegg i tidsskriftet *PAN*, utgitt av Paul Cassirer, som for øvrig også var styremedlem i Secesjonen i Berlin. Franz Marc publiserte sitt innlegg i mars 1912¹⁷ under tittelen ”Die Neue Malerei”¹⁸. Allerede i neste nummer var svaret fra Max Beckmann med, under tittelen ”Gedanken Über Zeitgemässe und Unzeitgemässe Kunst”.

Selve denne kontroversen mellom Beckmann og Marc er interessant fordi den så godt viser på hvilken måte Beckmann posisjonerte seg før krigen. Det hele begynte faktisk allerede i 1911 med Carl Vinnens ”Protest Deutsche Künstler” hvor en rekke tyske kunstnere protesterte mot de tyske museenes innkjøp av fransk og utenlandsk kunst og mente samlingene burde være mer patriotiske og heller velge tysk kunst, fremfor utenlandske verker. I denne protesten finner vi navn som blant andre Franz von Stuck, Richard Müller, Alex Oppler og Käthe Kollwitz. Piper Verlag i München ga i den forbindelse ut en tekst som tilsvar på denne protesten. Her var det mange som både skrev egne innlegg og bidro med navnet sitt på listen, blant andre Harry Graf Kessler, Henry van de Velde, Wilhelm Hausenstein og Wilhelm Worringer og i tillegg til dem også 48 kunstnere som Behn, Macke, Pechstein, Klimt, Rösler, Marc, Kandinsky, Liebermann og Beckmann¹⁹. Det ser til og med ut som om navnene på de som underskrev svaret på protesten var, med noen få unntak, mer kjente enn de som i utgangspunktet protesterte. Franz Marc som var med i *Der Blaue Reiter* og også arbeidet mot en abstraksjon av figurene i maleriet, snakker her for eksempel om betydningen av Matisse. „Die Franzosen ungleich künstlerischer und innerlicher, das die deutschen Bilder sofort leer und von äußerlicher Mache erscheinen. Glaubt man das nicht?“ Og han tar opp spørsmålet om verdi og vurdering. „Dass es nicht der dekorative Gehalt der französischen Bilder ist, der die deutschen schlägt, sondern lediglich der innerliche künstlerische.“²⁰

¹⁶ Barbara C. Buenger, *Max Beckmann: Selfportrait in Words, Collected Writings and Statements, 1903-1950*, (Chicago: Chicago University Press, 1997)

¹⁷ Franz Marc, ”Die Neue Malerei”, *PAN*, Nr 16, Mars 1912.

¹⁸ Tittelen henspiller på en utstilling som ble holdt i Köln, arrangert av Deutsche Sonderbund, med samme navn.

¹⁹ Dietrich Schubert, „Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: „Sachlichkeit“ versus „Innerer Klang““. I *Expressionismus und Kulturkrise*, (Heidelberg: Bernd Hüppauf/John Milfull (red.), 1983), 211-212.

²⁰ Sitert i: Schubert, „Die Beckmann-Marc-Kontroverse“, 212.

Marc og Beckmann ser ut til å ha samme standpunkt. Beckmann ønsker at de tyske museene skal kjøpe inn de beste maleriene av tyske og utenlandske kunstnere og har en gjennomgående tolerant innstilling. Det handler ikke bare om kvalitet, men også om hvorvidt verkene som blir kjøpt inn er vesentlige i forhold til periodens kunst, og selv om Beckmann skrev under på svaret på Protest Deutsche Künstler, altså protesten på protesten, så var han også enig i mye i selve protesten. Prinsipielt var han i mot denne måten å nasjonalisere kunsten på, men han hadde også sine meninger om fauvistene og Matisse. Han skrev tidligere om Matisses tomhet og flathet som i følge ham, fikk rene dekorative resultater. "Die Matisseschen Bilder missfielen mir höchlichst. Eine unverschämte Frechheit nach der anderen. Warum machen die Leute nicht einfach Zigarettenplakate..."²¹ Allerede her viser Beckmann en irritasjon mot det forenklete. Selv om han beundret van Gogh og Gauguin er han ikke uten videre begeistret for deres etterfølgere. Her står han i en konservativ tradisjon i forhold til samtiden. Videre skriver han at man må gå tilbake til tiden før van Gogh og Gauguin for å finne en ny vei og ikke kun ta utgangspunkt i dem. På mange måter er det akkurat det Beckmann gjør. Han holder på sin impresjonistiske stil nesten fram til 1914. Innimellom skjøre og lyse portretter maler han mørke og dunkle scener fra samtidige hendelser. Ved å hoppe bukk over samtidens trender med utviklingen av den tyske ekspresjonisme og påvirkningen av Matisse, har Beckmann et eget utgangspunkt for sin kunst før krigen.

2.2.2 Beckmann mot strømmen

På denne tiden var Beckmann en av Berlins unge lovende kunstnere. Oppmerksomheten rundt ham var økende og han hadde nettopp, som tidligere nevnt, blitt tatt opp som det yngste medlemmet av styret i "Berliner Secession" i 1910. Senere samme året trakk han seg fra styret på grunn av store indre uenigheter som igjen førte til et brudd. 27 av de mest ekspresjonistiske kunstnerne som Brücke-medlemmene Max Pechstein og Karl Schmidt-Rottluff trakk seg fra secesjonen og startet sin egen "Neue Secession" og holdt en utstilling med secesjonens refuserte. Beckmann forble medlem av Secesjonen. Kontroversen mellom Franz Marc og Max Beckmann er interessant i forhold til den vesentlige forskjellen på de abstrakte tendensene til Franz Marc og Beckmanns trang til å holde på sin naturalistiske tilnærming. Dette var i april,

²¹ Peter Beckmann (red.), *Max Beckmann: Sichtbares und Unsichtbares*, (Stuttgart: Chr. Belser Verlag, 1965), 64.

samme måned som Kandinsky ga ut sitt manifest *Über das Geistige in der Kunst*. Beckmann trekker straks slutningen om at Marc, ved å snakke om sin kunst som moderne, i samme åndedrag hevder at Beckmanns kunst er umoderne. I artikkelen virker det som om Beckmann snur dette umoderne stempellet til sin fordel. Han ser ut til å være glad for, og stolt av å være utenfor tiden og svært umoderne i denne sammenhengen. Barbara Buenger peker også på at selve tittelen henspiller på Nietzsche og hans *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Beckmann hadde hele tiden det standpunktet at det var strengt nødvendig å gå bort fra det populistiske for å dyrke ens egen individualitet²². Beckmann hevdet at Marc forfeftet en innvendighet i fremstillingen av sin kunst, der Beckmann selv så en synlig og samtidig virkelighet. I innlegget henviser han til Goya, Gericault, Delacroix og van Gogh som representanter for denne synlige virkelighet i kunsten.

I *Untergang der Titanic* (**fig. 3**) 1912/13 viser Beckmann mer enn med ord hva han mener med å være inspirert av de gamle mestre. Bildet viser en scene et stykke fra selve passasjerskipet Titanic. Her er det fem, seks overfylte livbåter i forgrunnen. Farvannet er kaotisk med store bølger og midt i bildet har den ene livbåten kantret og ligger med baugen opp. Flere mennesker klamrer seg til den i desperate forsøk på å holde seg over vann. I bakgrunnen mot høyre ser vi enda flere livbåter og selve passasjerskipet Titanic tett opptil et isfjell på høyre side. Fargene er mørke og dystre. Menneskene bakerst i livbåten øverst i venstre billedkant utgjør sterke kontraster med sin lyse kalde hud mot alt det mørke. Scenen er fryktinngytende og blir et levende bilde på det som var årets store katastrofe. Titanics undergang, fra samme år, var noe alle snakket om og historiene om de enkelte skjebnene var mange. Katastrofen kunne uansett bare dokumenteres ved hjelp av tegninger og malerier, da ingen fotografier fantes av selve ulykken. Dette var ingen mytologisk hendelse, på samme måte som i Gericaults *La Balsa de la Medusa*, fra 1818/19 (**fig. 4**) som dette bildet ofte blir sammenlignet med. Beckmann har her levd seg inn i hva som faktisk skjedde der ute på havet langt fra folk og med sine egne inntrykk har han tolket hendelsen. Bildet har også et enormt format som vises godt på dette fotografiet fra 1913 (**fig. 5**), som forsterker inntrykket og øker dramatikken for betrakteren. Skipet har fortsatt ikke sunket. Det ruver mot horisonten i bakgrunnen og selv om betrakteren vet at båten straks skal synke ned i havet kan man ikke se det av bildet. Isfjellet, derimot, selve årsaken til katastrofen, er med til høyre for skipet. Den teknologiske nyvinningen av et usynkelig skip er fortsatt flytende. Noen har lekt med

²² Buenger, *Max Beckmann: Self-Portrait in Words*, 114.

skaperverket og det er i ferd med å gå ned med mann og mus og nok en gang bevise menneskenes sårbarhet i forhold til naturelementene. Beckmann viser med disse bildene at han er opptatt av samtidens hendelser og setter dem inn i større eksistensielle sammenhenger. Beckmann har fått med både skipet og isfjellet, men han har plassert dem i bakgrunnen. De er årsak og virkning, men ikke det viktigste her. Det viktigste er uansett menneskene og for Beckmann er det alltid menneskene i kontakt med hverandre eller naturen som får hele hans oppmerksomhet.

2.2.3 Franz Marc og abstraksjon

Tiden frem til 1912 viser Franz Marcs kunst at han gradvis går mot en abstraksjon av sine motiver. Marc streber på sin side etter en subjektivitet i sin kunst. Et eksempel på et av Marcs malerier fra denne tiden er *Schicksaal der Tiere* fra 1913 (**fig. 5**). Dette er også et høyst dramatisk bilde og Marc fremstiller en energi og bevegelse her som er helt unik for ham. Dyrene som vi kan se klart til venstre i bildet er fem forskjellige hjortedyr. De er malt i forskjellige farger, to av dem er grønne, lengst mot venstre, så følger to røde nederst til venstre, og til høyre for dem finner vi et blått hjortedyr som strekker hals og ser ut til å sette i et skrik mot himmelen. Det ser også ut til at det er her denne uroen kommer fra som skremmer dyrene. Marc har malt lange stråler i forskjellige farger diagonalt i bildet fra øverste høyre billedkant til nederste venstre. Det er et fantastisk spill i farger og former og sterk dramatik. Han makter å vise en nerve i bildene sine og gjennom fargene og formene opplever betrakteren stemningen som i dette tilfellet er kaotisk og skremmende. Noe har skremt dyrene og vi kan ikke se hva. Det er ingen mennesker til stede og det er ikke åpenbart, kun ut fra maleriet at menneskelig destruksjon er årsaken til denne skremmende tilstanden. Perspektivet er likevel på naturen.

Noen av fordommene mot Der Blaue Reiter var at de fjernet seg fra naturen. Marc ønsket heller å vise at naturen kunne omslutte alt og ville vise oss naturen fra en indre synsvinkel:

Wir suchen heute unter dem Schleier des Scheins verborgene Dinge in der Natur, die uns wichtiger erscheinen...und zwar suchen und malen wir diese innere, geistige Seite der Natur nicht aus Laune und Lust am anderen, sondern weil wir diese Seite sehen.²³

Og videre skriver han:

Natur ist überall, in uns und außer uns; es gibt nur etwas das nicht ganz Natur ist, sondern vielmehr ihre Überwindung und Deutung...die Kunst. Die Kunst war und ist in ihrem Wesen jederzeit die kühnste Entfernung von der Natur und der Natürlichkeit, die Brücke ins Geisterreich, die Nekromantik der Menschheit²⁴.

Formen er det vesentlige i og med at hver form har sitt helt eget innhold og formen er uttrykket for dette innholdet. Farge og form utgjør en egen harmoni og denne harmonien gir en gjenklang i den menneskelige sjel i følge Kandinsky. Et styrende ledd her er prinsippet om 'indre nødvendighet'. Det ytre var noe man kunne kvitte seg med og fargen er materialet som benyttes for å beskrive dette indre. Til slutt kan kunstneren helt se bort fra det materielle og komme fram til noe som er rent abstrakt.

Beckmann var på sin side også opptatt av det mystiske og skjulte og ønsket å finne broen mellom det synlige og usynlige i sin kunst. Han var opptatt av kabbala, som er en gammel jødisk mystisk retning, og han leste også mange gnostiske tekster, i tillegg til Nietzsche. I et foredrag som Beckmann holdt i New Burlington Galleries i London i 1938 forklarte han det han mente med det synlige på denne måten:

Ich suche aus der gegebenen Gegenwart die Brücke zum Unsichtbaren – ähnlich wie ein berühmter Kabbalist es einmal gesagt hat: „Willst du das Unsichtbare fassen, dringe so tief du kannst, ein – in das sichtbare“. Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität zu erfassen und diese Realität in Malerei zu übersetzen²⁵.

2.2.4 Forholdet til Nietzsche

Av dagbøkene til Beckmann vet vi at han allerede i 1903 leste Friedrich Nietzsche. I den første innføringen i dagboken fra 14.8.1903 står det en liten notis: "Jeneseits v. Gut u. Böse.

²³ "I dag leter vi etter skjulte ting i naturen under overflatens slør, noe som for oss er mye viktigere... Vi søker og maler denne indre, åndelige side av naturen, ikke av lyst og lune fra andre, men fordi vi *ser* denne siden. "

²⁴ "Naturen er overalt, i oss og utenfor oss; det finnes bare en ting som ikke helt er natur, men heller en overvinnelse og tydning... kunsten. Kunsten var og er i sitt vesen alltid fjernest fra naturen og "naturligheten", broen til åndenes rike, menneskehetens nekromantik.", Franz Marc, „Die Neue Malerei“, *PAN*, Nr 16, Mars 1912, 471.

²⁵ "Jeg søker, gjennom det gitte, nåtidige, broen til det usynlige – som en berømt kabbalist en gang sa: „Vil du fatte det usynlige, treng så dypt du kan, inn – i det synlige“. For meg handler det igjen om å omfatte realitetens magi og å overføre denne realiteten til maleriet." Beckmann (red.), *Max Beckmann*, 20.

Brosch. Pf. 50”²⁶ Åpenbart engasjerte han seg sterkt i dette verket av Nietzsche. 23.8. skriver han:

Nietzsche: In jeder Philosophie gibt es einen Punkt wo die Überzeugung des Philosophen auf die Bühne tritt; oder um es in der Sprache eines alten Mysteriums zu sagen
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus.
Nietzsche. Wo das Volk isst und trinkt, selbst wo es verehrt, da pflügt es zu stinken. Man soll nicht in Kirchen gehen wenn man reine Luft atmen will.
(Sehr Scherzhaft) ²⁷

Nietzsche ser på den tradisjonelle splittelsen mellom den synlige og den bakenforliggende verden som et symptom på undergang. Dette var også en tydelig kritikk av kirken som hevdet å eie sannheten. I forhold til Nietzsches ideer blir da Marc og Kandinskys holdninger langt fra livsbejaende²⁸.

Die Welt scheiden in eine "wahre" und eine "scheinbare", sei es in der Art des Christentums, sei es in der Art Kants[...]ist nur eine Suggestion der *décadance*, ein Symptom niedergehenden Lebens. Das der Künstler den Schein höher schätzt als die Realität, ist kein Einwand gegen diesen Satz. Denn der Schein bedeutet hier die Realität noch einmal, nur in einer Auswahl. Verstärkung, Korrektur...Der tragische Künstler ist kein Pessimist, er sagt gerade Ja zu allem Fragwürdigen und Furchtbaren selbst, er ist dionysisch²⁹.

Dette var liv for Nietzsche. Den som tør å stå med åpne øyne og se grusomhetene og den faktiske virkeligheten med all sin smerte og angst. Hos Nietzsche kan man ikke skille det sanne og ideen. Dette ble brukt som åndelig føde av de kunstnerne som holdt fast ved den synlige realitet i begynnelsen av det 20. århundre.

Beckmanns "Gedanken Über Zeitgemässe und Unzeitgemässe Kunst" er tydelig preget av Nietzsches tanker rundt kultur. Beckmann er ute etter det håndgripelige og saklige og objektive. Allerede i 1909 søker han en røffere uttrykksform for sin kunst og han ønsker å fremstille det reelle med all sin råhet og vulgaritet. Denne type kunst kan, i følge ham, være

²⁶ Schmidt (red.), *Max Beckmann: Frühe Tagebücher*, 12.

²⁷ "Nietzsche: I all filosofi finnes det et punkt hvor den filosofiske overbevisningen trer ut på en scene; eller for å si det med en gammel mystisismes språk *Adventavit asinus. Pulcher et fortissimus.* (Lat: Eselet har ankommet, vakker og veldig sterk) Nietzsche. Hvor folket spiser og drikker, selv hvor det tilber, pleier det å stinke. Man bør ikke gå i kirken hvis man vil puste ren luft. (Svært spøkefullt)"

²⁸ Schubert, „Die Beckmann-Marc-Kontroverse“, 221.

²⁹ "Verden deles i en sann og en antagelig, slik er det i kristendommen og slik er det på Kants måte [...] er bare en suggesjon av dekadanse. Et symptom på nedadgående liv. At kunstneren setter ideen høyere enn realiteten er ingen innvending mot denne setning. Fordi 'ide' betyr her realitet nok en gang, bare i et utvalg, forsterking, korrektur [...] Den tragiske kunstner er ingen pessimist- han sier jo ja til alle tvilsomme og fruktbare selv, han er dionysisk.", Nietzsche sitert, *ibid*, 221.

samtidig og umiddelbar. Med andre ord ønsker han å vise samtiden gjennom maleriet.

Betrakteren skulle få en versjon av virkeligheten som Beckmann selv mente var den rette:

Mein Herz schlägt mehr nach einer roheren, gewöhnlicheren, vulgären Kunst, die nicht verträumte Märchenstimmungen lebt zwischen Poesien, sondern dem Furchtbaren, Gemeinen, Großartigen, Gewöhnlichen, Grotesk-Banalen im Leben direkten Eingang gewährt. Eine Kunst die uns im Realsten des Lebens immer unmittelbar gegenwärtig sein kann.³⁰

Beckmann selv viser også en del motiver på denne tiden som viser menneskenes raskap. Ved siden av *Untergang der Titanic* (**fig 3**), malte han en scene fra jordskjelvet i Medina i 1908 som også gjorde sterkt inntrykk på ham.

Den radikale, jødiske kunstteoretikeren Carl Einstein³¹ skrev om de store diskusjonene fra denne tiden i *Fabrikation der Fiktionen*³². Einstein hadde lest brevene som Franz Marc, som også var frivillig soldat, skrev fra krigen. Han har senere uttalt at han mente Marc ikke hadde greie på mystikken. Tyskere generelt var pervertert av metafysikk og han snakket om åndelig svindel. Ingenting var så platt som denne indre dybde og han skrev at han ble dårlig av Marc-brevene³³. For å få en bedre forståelse av hva Einstein mente kan det tas utgangspunkt i et par av brevene. I et brev fra julaften 1914 skriver Marc:

Ich beneide oft meine Kameraden im Feld nur Soldaten zu sein brauchen und von nichts anderem innerlich gequält und beschäftigt werden als höchstens der Sehnsucht nach Hause, die ich genauso habe wie sie. [...] Frankreich kann nicht mehr lange standhalten. Ich glaube ihr wunder Punkt ist der Argonnenwald. Hier wird der Deutsche Durchbruch erfolgen; ein Aufrollen der französischen Frontlinie von Norden her scheint unmöglich. Freilich hab ich immer gedacht, dass die Ereignisse schneller kommen würden; aber *kommen* werden sie.³⁴

I ett og samme brev er han inne på flere tema. Han snakker først om hvor heldige soldatene er som slipper å bekymre seg for mye på annet enn å lengte hjem. Han selv bruker tiden på å

³⁰ "Mitt hjerte slår for en råere, simplere, mer vulgær kunst, som ikke lever mellom poesi i drømmende eventyrstemninger, men som innvilges direkte innpass i det fruktbare, alminnelige, storartede, vanlige, grotesk-banale ved livet.", Beckmann (red.), *Max Beckmann*, 64.

³¹ Det er mulig at Beckmann og Einstein traff hverandre gjennom grevinne Aga von Hagen som var Einsteins kjæreste og en venninne av Beckmann som Beckmann reiste til med rasjoner før han vervet seg som sykepleier.

³² Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen: Eine Verteidigung des Wirklichen*, Sibylle Penkert (red.). (Hamburg: Rowohlt Verlag, 1973) I 1915 kom Einsteins store verk *Negerplastik* ut på forlaget "Weißen Bücher" i Leipzig. Han diskuterer her afrikanske kunstgjenstander uten å bedømme dem ut fra ideologiske, etniske teorier. Han setter dem heller i forbindelse med samtidige kubistiske teorier og bidrar på den måten til de primitivistiske teorier.

³³ Schubert, „Die Beckmann-Marc-Kontroverse“, 238.

³⁴ "Jeg misunner mine kamerater i felten som bare trenger å være soldater og ikke være seriøst opslukt og opptatt med annet enn i høyden hjemlengsel, som jeg også har [...] Frankrike kan ikke lenger holde stand. Jeg tror det svake punktet er Argonnenskogen. Her kommer det tyske gjennombruddet; det er helt umulig for Frankrike å forsvare frontlinjene fra nord. Selvsagt hadde jeg forestilt meg at dette skulle komme tidligere, men *komme* vil det." Franz Marc, *Briefe aus dem Felde*, (München: List Verlag, 1966), 39-40.

tenke på kunst og beskriver sine tanker. Til slutt skriver han om hvordan han mener Tyskland kommer til å vinne krigen. Han har fortsatt tro på Tysklands seier og på selve krigen. 27. desember samme år viser han hvilken avstand han selv har til krigen. Marc er der også som en slags betrakter og ser ikke på seg selv som en av de krigende.

Ich fühle mich ganz glücklich, wieder ein bisschen im Treiben des Krieges zu sein; ich bin körperlich so erholt und frisch, das ich die damit verbundenen Strapazen nicht tragisch nehmen kann, zudem man heute Mannschaft und Pferde bei uns ganz anders schont, als dazumal in den Vogesen, wo in der ersten Kriegsbegeisterung und Kriegsunerfahrenheit viel Unsinn gemacht wurde. Der ganze, sehr kleine deutsche Winkel, in dem die Franzosen noch sitzen, soll endlich gesäubert werden. [...] Die Kämpfe der Infanteristen deren Zeuge ich gestern war, sind freilich grausiger, als ich sie je vorher gesehen. Ich war gestern Abend ganz erschüttert; der Mut mit dem sie vorgehen, und die Gleichgültigkeit, ja Freudigkeit für Tod und Wunden hat etwas Mystisches; die Stimmung ist natürlich auch das Verschönende, die Erklärung des dem gewöhnlichen Verstande Unerklärlichen.³⁵

Marc forundres over soldatenes mot og likegyldighet overfor død og lemlestelse. Det er spesielle tanker han sitter med og de eskapistiske ideene viser på en måte hvordan han selv ikke er så mye til stede i krigen. I brevene viser han også at han er mer opptatt av lidelser hos de uskyldige dyrene enn menneskene, selv om mange av soldatene som reiste i krigen heller ikke visste hva de gikk til og på den måten også var uskyldige. Marc avslører en helt annen holdning til krigen enn den vi ser hos blant andre Max Beckmann. Det virker ikke som han tar de menneskelige lidelsene inn over seg og han ser tydelig på seg selv som annerledes enn de vanlige soldatene. Beckmann skriver også begeistret hjem, men hans kjølige betraktninger inneholder likevel mer realisme. Marc ser ut til å ha trukket seg helt inn i det indre og dette er kanskje grunnen til at Marc ikke makter å male eller tegne inntrykk fra krigen, mens dette heller føles som en trang hos Max Beckmann. Selv om Marc ikke malte eller tegnet fra første verdenskrig så har han et motiv inspirert av Balkan-krigen i 1913. Her er krigen på betryggende avstand og det var før han selv ble soldat. Bildet han malte heter *Die Wölfe (Balkan Krieg)* (**fig. 6**), og viser tre ulver som kommer inn fra siden og en lenger bak som sniker seg inn på to hjortedyr som ligger og sover. Bildet er sterkt kubistisk og svært symbolsk ladet.

³⁵ ”Jeg føler meg ganske lykkelig over å være tilbake i krigens liv og røre; jeg er fysisk så uthvilt og frisk at jeg ikke tar de medfølgende strabasene så tragisk, siden man skåner mannskapet og hestene annerledes nå enn den gang i Vogesen hvor det ble gjort mye dumheter i den første krigsbegeistring og krigsuerfarenhet. Hele den lille tyske vinkel hvor franskmennene fortsatt sitter skal endelig renses. [...] Infanteristenes kamper som jeg var vitne til i går er selvsagt mye mer grusomt enn jeg har sett det før. Jeg var ganske rystet i går kveld: motet som de har og likegyldigheten, ja gledeligheten for død og sår har noe mystisk ved seg; stemningen er naturligvis det forskånende, forklaringen på det, i vanlig forstand, uforklarlige.”. Ibid, 40.

Beckmann og Einstein er enig i synet på den manglende fremstilling av rommet hos Marc og Kandinsky mens Worringer snakket om at verdensforestillingens transcendent farger i abstraksjon førte til åndelig unngåelse av rommet. Hva Worringer mente med dette vil jeg komme tilbake til.

2.2.5 Tidlig saklighet

Kunsthistorikeren Dietrich Schubert mener at Beckmann når selve den saklige formen i tiden før krigen. Han poengterer at de andre saklige malerne som skulle få samlebetegnelsen "Neue Sachlichkeit", ikke malte slik før nesten ti år senere³⁶. Maleriene til Beckmann står derfor i motsetning til de moderne tendenser som radikal abstraksjon, ren form og indre klang. Det er saklig og realistisk.

Schubert skriver at kunsten var i en krisetid i 1912 som hadde vært latent siden 1909: menneskelig figur versus abstraksjon, politiske problemer i tiden versus indre klang, saklighet versus mystisk nødvendighet³⁷. Her tar han ikke utgangspunkt i en vilje til kunst som er bestemt av en menneskegruppes egne psykologiske forutsetninger. Ved å tolke på denne måten forutsetter han at kunsten lever sitt eget liv og ikke er bestemt av utenforliggende hendelser. Disse årene var også krisetider fordi det stod om et grunnleggende valg som kunne få betydning for resten av det 20. århundre. Kriser betegnes som tider hvor en gitt tradisjon blir avvist, og tendensen til abstraksjon hadde vært synlig lenge. De forskjellige motsetningene ble gjennomført parallelt. Det abstrakte kunne og måtte forsterke en viss trend som lå i tiden, en virkelighetsfobi. Kontroversen med Marc og Beckmann foreviser alle tegn på en krise i følge Dietrich Schubert³⁸. Det er likevel lite fokus på den virkelige krisen som skulle komme og som skulle feie hele debatten under teppet for en veldig lang periode. Det er nesten mystisk å se tilbake på denne perioden vel vitende om hva som skulle komme. Beckmanns *Untergang der Titanic* (**fig. 3**) blir som et bilde på menneskeheten på vei mot undergangen og apokalypsen.

³⁶ Schubert, *Die Beckmann-Marc-Kontroverse*, 238.

³⁷ Ibid, 238.

³⁸ Op. Cit. 241-242.

På grunn av denne kontroversen som her er skissert har tiden rundt 1912 en stor betydning for utviklingen av kunsten i vårt århundre, skriver Schubert³⁹. Det avgjørende viser seg i spørsmålet om fremstilling av synlig virkelighet eller subjektive fiksjoner.

2.3 Wilhelm Worringer og Abstraktion-Einfühlung

2.3.1 Figur versus abstraksjon

Allerede i 1906 skrev Wilhelm Worringer om abstraksjon. Det var en lengre avhandling om de polare begrepene Abstraktion og Einfühlung⁴⁰. Begrepet Einfühlung tok han fra filosofen Theodor Lipps og Worringer forklarer begrepet med at menneskene som skaper og nyter det skjønne og figurative, selv identifiserer seg med objektet og ser seg selv i det vakre i en slags selvforherligelse. Empatien står for den organiske skjønnheten. Han siterer Lipps: ”Ästhetischer Genuss ist objektiver Selbstgenuss”⁴¹, altså at man lever seg inn eller føler seg inn i objektet. Forutsetningen for at selve objektet ble skapt er altså empati. Videre sier han at dette ikke kan overføres til alle områder i kunsthistorien, og her trekker han inn andre folkegrupper. Han skiller mellom primitive, usiviliserte kulturer og de mer utviklede siviliserte kulturer. Hos grekerne og andre middelhavsfolk var det en streben etter empati, det som ga mulighet for innlevelse, som dominerte kunsten, mens hos de primitive folkegruppene og i orienten blant annet var det et behov for abstraksjon. En forutsetning for en slik teori er at de forskjellige folkegrupper har forskjellige homogene kunstuttrykk som resultat av deres likeså forskjellige psykiske utgangspunkt.

Her stemmer hans teorier også overens med det Alois Riegl tidligere påstod, at kunst er et uttrykk for en homogen gruppes formvilje og kunstvilje⁴². Dette bestemmes av hvilket forhold gruppen har til omverdenen. Hvis kunsten forandres betyr det at det finnes en tilsvarende forandring i gruppens opplevelse av verden.⁴³ Krisetiden i kunsten før krigen blir da kun et symptom på selve situasjonen i samfunnet ellers. Kunsten kan ikke alene være i en krisetilstand uten at det finnes utenforliggende forklaringer på det.

³⁹ Ibid. 242.

⁴⁰ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. (München: Piper & Co Verlag, 1959)

⁴¹ Op. Cit. 37.

⁴² Op. Cit. 42.

⁴³ Lars Olof Larsson, *Metodelære i kunsthistorie*, (J. W. Cappelens Forlag, 2003), 22.

Worringer ligger ganske langt unna en nasjonalistisk forskning og beholder troverdigheten i og med at klassifiseringene er verdinøytrale. Han bruker blant annet pyramider og bysantinske mosaikker som eksempler og sier at motivet for disse konstruksjonene ikke kan ha vært empati. Empati-begrepet trengte en motpol. Det store behovet for abstraksjon finner vi i begynnelsen av all kunst, skriver han⁴⁴. Var det da slik at kunstnergruppene som gikk mot en total abstraksjon i tiden før krigen hadde nådd en slags primitiv begynnelse igjen? Når han skal finne den psykologiske forutsetningen for ønsket om abstraksjon, leter han i det følelsesmessige. Han snakker om deres forhold til kosmos. Mennesket i møte med verden er det han ser på som motiv for å velge det ene eller det andre. Når det gjelder abstraksjon skjer det da i kulturer som er så primitive, eller rent ut annerledes enn de europeiske at det oppstår en konflikt, eller en slags usikkerhet i forhold til den materielle verden. Han forklarer dette fenomenet med det han kaller en åndelig agorafobi⁴⁵. Agorafobi, eller plassangst, angst for å oppholde seg alene utenfor hjemmet, spesielt på steder hvor det er andre mennesker, er en rest av en gammel rasjonell frykt som menneskene trengte tidligere, før utviklingen hadde kommet så langt at vi selv kunne bedømme avstander og hadde nok beskyttelse. På samme måte som mennesker kan lide av denne fysiske frykten, finnes det også en åndelig frykt for åpne rom, eller med andre ord, frykt for å være forlatt i universet. Han skriver ikke nedlatende om disse folkene, tvert om, de som lever så tett på naturen at de har et enda større behov for ro og trygghet enn mennesker i mer siviliserte deler av verden. Det er ikke sitt eget ego de har behov for å projisere inn i tingene, men de har et behov for å ta tingene fra den taktile, materielle verden, ut av sin sammenheng og forevige det til en abstrakt form. På den måten finner de altså ro og trygghet, ifølge Worringer. „Es muss also ein kausaler Zusammenhang bestehen zwischen primitiver Kultur und höchster, reinster gesetzmäßiger Kunstform.”⁴⁶ Dette utfyller på mange måter Alois Riegels teori om at ethvert kunstuttrykk er basert på en kunstnerisk intensjon som følge av hvordan man ser på verden. På den måten er det ikke mulig å snakke om stadier av forfall i kunsten. Alle stadier er like nødvendige, som et ledd i en større utvikling. Dette skriver Worringer i en tid hvor samtidens kunstnere i flere år allerede hadde lagt vekt på billedflaten og eliminering av rommet. Det går definitivt mot en abstraksjon hos de store kunstnerne i samtiden som hos Kandinsky og Marc og deres samtidige i Tyskland.

⁴⁴ Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 48.

⁴⁵ Op. Cit. 49.

⁴⁶ Op. Cit. 51.

Max Beckmann er en av flere som forsøker å holde på den figurative fremstillingen, i ren åndelig forstand, men like fullt figurativt. Kandinsky, Marc og flere med dem gikk fullt og helt for en total abstraksjon. Det handlet om å dyrke den rene form uten å være bundet til den virkelighet som kan gjenkjennes i forhold til form i en subjektiv mystikk. Altså, på den ene siden fremstilling av menneskefiguren og den objektive virkelighet og på den andre siden subjektiv gjenstandsløshet i total abstraksjon. Beckmann holder på sin figurative form, og arbeider videre med den også i krigen.

2.4 Krigsentusiasme

2.4.1 Kunst i krig

Noe av det mest spektakulære ved første verdenskrig er kanskje at den hadde så høy oppslutning. Entusiasmen for krigen var felles for kunstnerne om de malte abstrakt eller figurativt. Mange hadde lenge ønsket seg krig som en slutt på de innviklede diplomatiske utenrikspolitiske prosessene, men også for å ”rense luften” for det gamle og satte i samfunnet. Blant en intellektuell elite ønsket man seg en forandring, koste hva det koste ville. Dette ønsket gjenspeilet seg til en stor grad også blant kunstnere og bohemer. ”Lasst uns diesen Krieg segnen” sa kunstkritikeren og forleggeren Karl Scheffler, som senere publiserte Beckmanns brev fra krigen i bladet *Kunst und Künstler*.⁴⁷ Uten å kunne forestille seg i hvilken grad ønskene kom til å gå i oppfyllelse, var begeistringen stor. Unge menn meldte seg frivillige i hopetall. Den italienske futuristen Tommaso Marinetti skal ha sagt at krigen var ”den eneste hygiene”, og man snakket om krigen som en slags verdenspolitisk luftrensing.

2.4.2 Frivillige kunstnere

Antallet frivillige som vervet seg i krigen var svært høyt, og blant de frivillige finner vi både Max Beckmann og Otto Dix. Vi finner også unge poeter, billedkunstnere, universitetsstudenter og andre intellektuelle. Selv sosialistene glemte at de prinsipielt var krigsmotstandere og gikk i krigen for å kjempe for landet sitt. Andre kunstnere som meldte

⁴⁷ Dietrich Schubert, *Max Beckmann: Die Auferstehung und Erscheinung der Toten*, (Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1985), 46.

seg frivillig til krigstjeneste var dikterne Georg Trakel, Alfred Döblin og Ernst Toller og kunstnerne Max Ernst, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka og Wilhelm Lehmbruck. Blant de innkalte var diktere og forfattere som Gottfried Benn og Hugo von Hofmannstahl, og malerne Paul Klee, Otto Mueller, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff og Egon Schiele⁴⁸.

Her er historien lik i England, Tyskland, Russland, Frankrike og Italia. Historikeren Roland N. Stromberg viser til noen grunner til at situasjonen var nettopp slik. En viktig årsak til den manglende motstanden mot krigen kunne være et sterkt ønske om spenning, eventyr og krigsromantikk. Dette har igjen røtter i den økte kjedsomheten i den materialistiske overklassesivilisasjonen, for dem som hørte hjemme der. Historikeren Peter Gay skriver i boken *Weimar Culture, the Outsider as Insider* at krigen var en frigjøring fra kjedsommelighet, en invitasjon til heltedåd og et middel mot dekadanse i hele den vestlige verden. Spesielt i Tyskland nådde dette den absolutte høyden av absurditet. Både pensjonister og unge vervet seg frivillig til krigen av ren glede og de færreste overlevde. Gay skriver at krigen tilbød en renselse, frigjøring og et enormt håp. Den satte poetenes hjerter i brann, faktisk med en lettelse over at den fredelige verden hadde kollapset. Den andre årsaken Stromberg nevner er følelsen av at en spirituell fornyelse kunne komme i kjølvannet av en slik krig. Her fikk man muligheten til å ta et kraftig oppgjør med fortiden og virkelig kjempe for en uselvisk idealisme. Den tredje grunnen til at så mange kunne verve seg frivillig til denne krigen er en økt følelse av tilhørighet. På denne måten kunne man få bort de gamle klaseskillene og fremme likheten mellom de enkelte individene. Man kunne slippe unna fremmedgjøringen ved å slutte seg sammen med andre mennesker på en ærbar måte. Det gamle livet var man nå usigelig lei av. Det eneste som kunne gi livet en mening var å kjempe for at Tyskland skulle vinne krigen⁴⁹. Det så nesten ut som om Tyskland hadde samlet seg mot resten av verden, en stor felles fiende. Mange så det derfor nettopp som sin plikt å kjempe for fedrelandet⁵⁰.

Som grunn nummer fire nevner Stromberg den apokalyptiske, nietzscheanske stemningen. I katastrofen som fulgte skulle det komme en grusom dom over en tapt sivilisasjon, og i dette lå det også et håp om gjenfødelse og en ny start⁵¹. Kunsthistorikeren Donald E. Gordon skriver i

⁴⁸ Serigusz Michalski. *New Objectivity: Neue Sachlichkeit – Painting in Germany in the 1920's*, (Köln: Taschen, 2003). 208-217.

⁴⁹ Peter Gay, *The Weimar Culture: the Outside as Insider*, (London: Penguin Books, 1992), 12.

⁵⁰ Roland N. Stromberg, *European Intellectual History Since 1789*, (Milwaukee: Prentice Hall, 1994), 192.

⁵¹ Op. Cit. 193.

sin bok *Expressionism: Art and Idea*⁵² om Nietzsches motbevegelse, eller ”countermovement”. Det som Nietzsche hadde beskrevet som forfall og undergang og som Nietzsches generasjon av tyskere hadde fryktet, så nå ut til å bli virkelighet. Han påpeker også at det som Nietzsche hadde sett for seg som skapelse gjennom ødeleggelse nå kom i form av et utelukkende destruktivt instinkt. På tross av dette påpeker Gordon at den tyske ekspresjonistbevegelsen hadde en stadig tro på at forfall var etterfulgt av fornyelse og at skapelse til og med var ødeleggelsens mål. Her handler det om progresjon gjennom regresjon. Det Nietzsche mener er at gjennom en samtidig progresjon og regresjon vil noe nytt oppstå. I følge Gordon, legemliggjør den tyske ekspresjonistiske bevegelsen denne teorien. Nietzsche beskriver en poding mellom det progressive og det regressive. Dette forutsetter lidelse og destruksjon og kanskje kan man si at ekspresjonistene ikke hadde hatt noe grunnlag uten denne konflikten med samfunnet og seg selv. Dette kan forklare krigsbegeistring, men det forklarer ikke ekspresjonistenes fremgang før krigen. Ut fra denne begeistring skulle man også tro at de abstrakte ekspresjonistiske kunstnerne ville komme til å bli inspirert i selve krigen, men det viser seg at det ikke nødvendigvis er tilfelle. Marit Werenskiold refererer til Hans Hildebrand i *Concept of Expressionism* som hevdet at krigen førte til en annen generasjon ekspresjonister med Max Beckmann som eneste verdige representant.⁵³ Med andre ord en type ekspresjonisme som kom ut av krigens apokalyptiske stemning.

2.4.3 Selvportrett som krigsgud av Otto Dix

Otto Dix viser noe av dette med sitt maleri *Selbstbildnis als Mars* (fig. 7), fra 1914. Dette bildet malte Dix kort tid før han ble aktivt med i krigshandlingene ved vestfronten. Her portretterte han seg selv som krigsguden Mars. Han var tydelig inspirert av de italienske futuristene som han også hadde sett på galleri Arnold i Dresden før krigen.⁵⁴ Bildet viser Otto Dix i sentrum. Han har på seg en artillerihjelm med den karakteristiske knotten på toppen som var typisk for tyske militærhelmer i keisertiden. Foran på hjelmen er det en stor gul stjerne som ser ut til å stråle ut i resten av bildet med et gult skjær. Ansiktet hans er strengt. Han har innsunkne kinn, fremskutt hake og blikket er mørkt under bremmen på hjelmen. Andre identifiserbare objekter er husrekker, hester, uklare ansikter med rennende blod fra nese og munn, et kjerrehjul og et dødninghode. Alle disse tingene er typiske for et landskap herjet av

⁵² Donald E. Gordon, *Expressionism: Art and Idea*, (New Haven: Yale University Press, 1987), 24.

⁵³ Werenskiold, *Concept of Expressionism*, 59.

⁵⁴ Matthias Eberle, *World War I and the Weimar Artists*, (New Haven and London: Yale University Press, 1985), 22.

krig. Han har brukt kubistiske og futuristiske trekk som gjentatte og oppdelte former, for å gi inntrykk av det totale kaos. Matthias Eberle⁵⁵ legger stor vekt på Nietzsches innflytelse på Otto Dix når det gjelder dette bildet. Kunsthistorikeren Dietrich Schubert trekker frem Nietzsches sitat om at kun et indre kaos kan være opphav til en dansende stjerne.⁵⁶ I forhold til hele ideen om apokalypsen er også stjernen et viktig symbol⁵⁷. Navnet Zarathustra som Nietzsche brukte i sin *Also Sprach Zarathustra*, betyr ”gylne stjerne”⁵⁸. I Johannes åpenbaring viser Messias seg som en mann med syv stjerner i sin høyre hånd.

I høyre hånd holdt han sju stjerner, og fra munnen gikk det ut et skarpt tveegget sverd. Ansiktet var som solen når den skinner i all sin kraft. Da jeg så ham falt jeg om som død ned for føttene hans. Men han la sin hånd på meg og sa: ”Frykt ikke! Jeg er den første og den siste og den levende. Jeg var død, men se, jeg lever i all evighet, og jeg har nøklene til døden og dødsriket. Skriv derfor ned det du har sett, det som er nå og det som skal komme heretter”⁵⁹.

Dix begynte å lese Nietzsche i 1911 og i følge Schubert hadde både Otto Dix og Max Beckmann med seg *Fröhliche Wissenschaft* i tillegg til Bibelen i krigen⁶⁰. I Beckmanns dagbok fra krigen kommer det også frem at han hadde med seg *Also Sprach Zarathustra*⁶¹. *Selvportrett som Mars* viser både kaos og smerte. Krigen har sluppet løs kaoset i verden og i mennesket. Det gamle, ordnede, og på mange måter forhatte samfunnet er tapt og mennesket er overlatt til å stole på sine egne instinkter. Han selv er en del av dette kaoset, han er ikke bare en kriger. Portrettet hans smelter sammen med de symbolske detaljene rundt ham. Fargene flyter over i hverandre og viser med ekspressiv symbolikk den raskheten som regjerer. Bevegelsene er sirkulerende og symbolene gjentas i en runddans rundt hodet hans. Han står ikke utenfor og betrakter, han smelter sammen med hendelsene. Han viser at han ikke er en utenforstående i forhold til krigen, men en aktiv del av den. Som krigsguden Mars er han en del av det som skal skje og foreløpig spiller han sin rolle med glans.

2.4.4 Liten politisk motstand

⁵⁵ Op. Cit. 27.

⁵⁶ Dietrich Schubert, *Otto Dix: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, (Hamburg: Rowohlt Verlag, 1980), 23.

⁵⁷ James Hall, *Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, (Cambridge: The University Press, 1974), 289.

⁵⁸ Petter Henriksen (red.), *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon*, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2006).

⁵⁹ Bibelen, Johannes åpenbaring, 1:16-20.

⁶⁰ Schubert, Otto Dix: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 21.

⁶¹ Max Beckmann, *Briefe im Kriege*, (München: Langen-Müller's Kleine Geschenkbücher, 1955), 29.

Poeter som Stefan George snakket også om en rensende krig og at krigen ville gjeninnføre moralen til Europa. For de fleste var det helt uventet at det faktisk skulle bli krig. Ifølge sosialistbevegelser internasjonalt var det egentlig klart at arbeidere i forskjellige land aldri skulle kjempe mot hverandre i en krig som var tvunget på dem av kapitalistledere, men i følge Stromberg fungerte ikke krigen på den måten. De fleste forstod bare at landet deres ble angrepet og at det måtte forsvares. Kun en liten gruppe sosialister og arbeidere i Tyskland, Russland og Storbritannia hadde en annen mening, men disse ble dysset ned av sine partiledere. I Tyskland var Karl Liebknecht en av dem som var sterkt imot krigen, men dette var uansett en stemme som aldri ble hørt.

Otto Dix proklamerte etter krigen at han ikke var politisk engasjert, og at han gjerne skulle kalt seg pasifist hadde det ikke vært for at han allerede hadde vært soldat gjennom hele første verdenskrig.⁶² Han var prinsipielt imot krig, men vervet seg på tross av det og avsluttet som en høyt dekorert offiser, etter å ha vært med gjennom nesten hele krigen. Otto Dix var en av svært få soldater som overlevde så lenge som tre år med svært intense krigshandlinger. Han var ved fronten stort sett hele tiden som maskingeværskytter og infanterist. Beckmann ble permittert allerede i 1915 angivelig med psykiske traumer etter å ha tjenestegjort i mindre enn ett år som sanitetssoldat ved både øst- og vestfronten.

2.4.5 Synet på krig

Som tidligere nevnt tok det ikke lang tid før krigens realiteter viste seg for alvor. Alle de med romantiske vyer om krigen opplevde raskt at disse ikke holdt i møte med slagmarken. Krigen som en maskin vil ofte utslette alle spor av menneskelighet og til slutt sitter man tilbake med ren lidelse. Soldatene i krigsmaskineriet i første verdenskrig var veldig nær opplevelsene av død og lemlestelse på andre måter enn både før og siden. På en måte var det en moderne krig. Man hadde på forhånd utviklet nye typer våpen som maskingevær og manuelle gevær med rask lademekanisme. Det var nytt i forhold til tidligere kriger hvor lidelsene hadde tatt lenger tid. I denne krigen kunne mange dø på en gang. På den annen side var denne krigen fortsatt en gammeldags krig hvor soldatene var fysisk i nærkamp med hverandre og kunne se hverandre i angrepene. Dette var også tilfelle i senere kriger, men moderne krigsmateriell økte mer og mer avstanden mellom de aktive partene og skaden inntraff ofte uten at fienden syntes. Når det gjelder krigspropaganda var allerede det å sensurere den informasjonen som kom ut i form

⁶² Jörg Schneider, *Religion in der Krise: Die Bildenden Künstler Ludwig Meidner, Max Beckmann und Otto Dix meistern ihre Erfahrungen des Ersten Weltkriegs*, (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2005), 227.

av bilder, både foto og tegning, en metode. Helt fra fotografiets oppfinnelse har man benyttet det til å skildre lidelser i krig. I første verdenskrig ble fotografiet hyppig benyttet på begge sider av linjen. Det finnes utallige fotografier av døde og råtnende lik i skyttergraver og ofte er ikke likene til å kjenne igjen som mennesker i det hele tatt. Det materielle, som uniformen og geværet ligger av og til igjen selv om selve kroppen er borte. Krigen varte også mye lenger enn man hadde kunnet forestille seg. I løpet av den tiden krigshandlingene tok kunne døde soldater råtne i fred i ingenmannsland uten at frontene beveget seg på måneder og år. Sort-hvitt fotografier er selvsagt utilstrekkelige for å forestille seg hvordan det var å oppleve dette, men fotografiene kan ha hatt sin nytte på flere vis etter krigen. Både Max Beckmann og Otto Dix fortsatte å skildre krigens hendelser i årene som fulgte. Mange av skissene og trykkene til Otto Dix har motiver man lett kan finne i arkiver med krigsfotografier. Et eksempel på dette er *Leiche im Drahtverhau*, (**fig. 8**), fra 1924 som var en del av mappen *Krieg*. Siden det var flere år siden krigen kan det være nærliggende å tro at han benyttet seg av de mange fotografiene som var i omløp. Det finnes flere fotografier i arkivene som minner om akkurat dette bildet av Dix, hvor en soldat har satt seg fast i et piggrådsgjerde. Piggråden var en ny oppfinnelse i anledning krigen og når man først hadde satt seg fast der, var det nesten umulig å komme løs uten hjelp. Piggrådene ble også satt opp for å forhindre at soldater skulle desertere og ofte var hele slagfelt inngjerdet med piggråd. På dette fotografiet, (**fig. 9**), ser vi en ung belgier som har satt seg fast og omkommet i et piggrådsgjerde. Disse gjerdene var ofte elektriske med høy strømsstyrke slik at man omkom relativt raskt i kontakt med dem. Den unge mannen på bildet er tydelig brent på kroppen. Det finnes mange slike paralleller i motivene både hos Beckmann og Dix med eksempler fra fotografier fra krigen og jeg kommer til å beskrive noen flere senere i oppgaven.

KAPITTEL 3 MAX BECKMANN

3.1 Krigserfaringer

3.1.1 Opplevelsene på Unter den Linden

Die Kriegserklärung (fig. 10), fra 1914 viser en tettpakket forsamling av mennesker. Lengst frem ser vi to menn som bøyer seg over en avis. Andre mennesker, kvinner og menn, stimler rundt og forsøker å se over skuldrene på de to mennene. Scenen viser tidspunktet hvor det blir klart at Tyskland skal gå til krig og stemningen er fortettet av denne nyheten. Med krasse raske streker har Beckmann skildret angsten, mismotet, usikkerheten og bekymringen en slik nyhet vakte. Mannen som er fremstilt øverst i midten har et tomt blick og et negativt oppsyn. Her finnes ikke romantiske vyer eller patriotiske hurrarop. Bildet er preget av stundens alvor og flere av figurene på bildet har tomme mørke øyne. Noen viser frykt og angst i uttrykket. Beckmann viser her sitt eget syn på saken. Dette er folket, ikke militærparader med fargerike bannere og jubel. Dette er ikke de unge soldatene som med ekstatisk begeistring reiste mot øst- eller vestfronten. Dette er borgerne i Berlin. Beckmanns kone, Minna Beckmann-Tube skriver i sine memoarer om akkurat denne dagen:

In Berlin war große Begeisterung. Unvergesslich, wie wir über die Linden gingen – ein Jubel, nur Max ging mit einen Zeichenblock und zurückgeschobenen Hut mitten in der Straße und Zeichnete die armen Irren ab. Da klopfte ihm ein riesiger Junker, oder etwas derartiges, auf die Schulter und sagte: „Mensch, wie können Sie jetzt zeichnen in all dem Jubel!“ – Max antwortete: „Das ist das größte nationale Unglück, was uns treffen kann.“⁶³

Bildet viser som nevnt angsten hos det enkelte menneske. Han beskrev frykten og engstelsen hos den vanlige mannen i gata da massene fikk beskjeden om at Tyskland hadde erklært Frankrike krig, 3. august 1914. Max Beckmann påstod om seg selv at han ikke var tilhenger av ”hurrapatriotismen” som til en stor grad regjerte i kulturkretsene, men var på tross av det, svært så fascinert av krigens grusomheter, noe som fikk ham til frivillig å oppsøke krigen.

⁶³”I Berlin var det stor begeistring. Uforglemmelig, da vi gikk over Linden – en jubel, bare Max gikk med tegneblokk og tilbakeskjøvet hatt midt i gaten og tegnet de stakkars gale. Da klappet en svær junker, eller noe slikt, ham på skuldrene og sa: ”Mann, hvordan du tegne i all denne jubelen?” – Max svarte at: ’dette er den største nasjonale katastrofe.’” Schmidt, *Max Beckmann Frühe Tagebücher*, 178.

Es handelt sich ja nicht darum, dass ich gewissermaßen als Historiker diese Angelegenheit mitmache, sondern dass ich mich selbst in dieser Sache einlebe, die an sich eine Erscheinungsform des Lebens ist, wie Krankheit, Liebe oder Wollust. Und genau so, wie ich ungewollt und gewollt der Angst der Krankheit und der Wollust, Liebe und Hass bis zu ihren äußersten Grenzen nachgehe – nun so versuche ich es eben jetzt mit dem Kriege. Alles ist Leben, wunderbar abwechslungsreich und überreich an Einfällen. Überall finde ich tiefe Linien der Schönheit im Leiden und Ertragen dieses schaurigen Schicksals⁶⁴.

Hvordan kan det ha seg at Max Beckmann både var imot krigen og tilsynelatende greide å holde hodet kaldt selv under de store folkelige opptog da krigen brøt ut? Han ville tydeligvis være med på begge deler. Han ville protestere mot krigen, men samtidig følte han seg tiltrukket av den. Han ville være et vitne og en betrakter og formidler, heller enn en delaktig soldat. Ett av de første grafiske verk han ferdigstilte i 1914 var *Musterung* (fig 11). Han deltok selv på en slik mønstring før han reiste til østfronten. Vi ser en mengde mennesker i et rom. Alle er nakne, eller delvis nakne, med unntak av en mannsperson som står litt til høyre for midten. Det står en naken mann på hver sin side av ham og tre menn bak ham. Helt til venstre i bildet står det en mann som ser ut som han kler av eller på seg og bak ham igjen, delvis skjult, sitter det en mann ved et skrivebord og noterer. Som bildets tittel klart påpeker foregår det her en mønstring av disse nakne mennene, foretatt av den påkledde mannen i midten. Det ser ut som om han er i ferd med å bøye seg ned for å undersøke bena på mannen til høyre nøyere. Denne igjen, ser ut som om han overhodet ikke er komfortabel med situasjonen og han har et forskremt og noe nervøst blikk. Han ser ut som om han ønsker å være et helt annet sted. Det er jo noe som, for de fleste soldaters del, skulle bli en stadig tilbakevendende følelse de neste årene. Han står samtidig og holder for underlivet sitt med begge hender. Denne type menneskelig følsomhet virker nesten naiv og upassende i denne sammenhengen. Her skal menneskelig materiale sjekkes og godkjennes før det sendes ut på slagmarken og sjansene er store for at de bare ender opp som kanonføde.

Like etter fullføringen av dette bildet reiste Beckmann altså selv til østfronten. Han viser her sin typiske stil fra 1914 med en røff og nervøs strek. Figurene er skissert opp raskt og de ytre linjene består av tykke sorte streker mens sjatteringene er tynne, raske rissinger. I krigsårene jobbet han naturlig nok mest med tegningen. Når han hadde permisjon fullførte han de

⁶⁴”Det handler jo ikke om at jeg til en viss grad er med ved denne anledningen som historiker, men at jeg lever meg inn i denne saken, som er et livssyn, som sykdom, kjærlighet eller vellyst. Og akkurat slik går jeg, om jeg vil eller ikke, til de ytterste grensene av frykt for sykdom og vellyst, kjærlighet og hat og det prøver jeg på nå også, med krigen. Alt er liv. Fantastisk og avvekslingsfullt og overrikt på innfall. Overalt finner jeg dype spor av skjønnheten i lidenskapen og utholdenheten av denne skrekkelige skjebnen.” Beckmann, *Briefe im Kriege*, 63.

grafiske arbeidene. Malerier forekommer sjelden i disse årene av rent praktiske årsaker, men skisseblokken har han med seg overalt.

Det er vanskelig å sette seg inn i Beckmanns situasjon og forstå bildene han arbeidet med under og etter krigen uten å sette seg inn i hva krigen bestod i og hva Beckmann faktisk selv var med på. De forskjellige kunstnerne i krigen utførte forskjellige oppgaver og det var stor forskjell på å være vanlig infanterist og sanitetssykepleier som Beckmann var. Selv om han ikke var delaktig i kamphandlingene og ikke deltok i angrep og sannsynligvis aldri tok livet av noen, så var han allikevel der hvor de døde og sårede kom inn. Lasarettet var hans arbeidsplass i flere måneder både ved øst og vestfronten. Jeg ønsker å vise i detalj hva krigen bestod i på de forskjellige stedene og hva Beckmann selv må ha opplevd. Dette for å kunne kartlegge hans kunstneriske virke under krigen, og også for å kunne ane konsekvensene av inntrykkene som viste seg i maleriet hans etter krigen.

3.1.2 Østfronten og opplevelsene der.

Beckmann var, som jeg var inne på, ikke utdannet soldat. Da krigen brøt ut bodde han i Berlin-Hermsdorf med sin kone Minna Beckmann-Tube og sin sønn, Peter. De var på ferie i Danzig da han fikk meldingen om krigens utbrudd. Beckmanns svoger, Martin Tube var infanterist og befant seg allerede ved østfronten. Beckmanns venninne, Grevinne Aga von Hagen, ba ham om å komme til østfronten og levere en forsendelse med rasjoner til forlegningen hvor hun holdt til. Hun jobbet som frivillig sykepleier og bodde på slott Roessel som tilhørte familie Stolberg-Werningerode. Slottet ligger i nærheten av den Mazuriske kanal og Allenstein. Grevinne von Hagen hjalp Beckmann med å verve seg som frivillig sykepleier ved Mława hvor hun var stasjonert. Det finnes ingen papirer på hans verving men etter sigende skal han ha tilhørt den 8. armé⁶⁵. 14. september skrev han i et brev hjem til sin kone:

Alea est jacta!⁶⁶ Ich bin freiwilliger Krankenpfleger und ich bleibe hier. Hoffe in zirka vierzehn Tagen nach Russland mitzukommen. Der hiesige Chefarzt hat mich auf Fürsprache der Gräfin in lebenswürdigster Form angestellt. Heute Nachmittag haben wir bereits eine Autofahrt bis zu dem zerstörten H. gemacht. Ich hoffe noch viel zu erleben und bin froh.⁶⁷

⁶⁵ Buenger, *Max Beckmann: Self-Portrait in Words*, 134.

⁶⁶ "Alea est jacta" = lat. terningene er kastet.

⁶⁷ "Alea est jacta! Jeg er frivillig sykepleier og her blir jeg! Jeg håper på å komme med til Russland om ca ti dager. Den lokale overlegen har ansatt meg på den kjærligste forespørsel fra Grevinnen. I ettermiddag var vi på en biltur til ødelagte H. Jeg håper på å oppleve mye og er glad." Beckmann, *Briefe im Kriege*, 5. (14.9.1914)

3.1.3 Krigens forløp

Etter at de tyske troppene hadde tapt slaget ved Gumbinnen, øst i dagens Polen, og måtte trekke hele den 8. armé tilbake, var tilstanden for den tyske militære ledelsen ytterst prekær. Under ordre fra overbefal Paul von Hindenburg og Eric Luddendorf rykket nå 150.000 mann på ny frem, og dette på tross av at de var tallmessig underlegne. Angrepet ble denne gang rettet mot den 2. russiske armé, også kalt Narew-arméen. Dette skjedde ved Allenstein, nå polske Olsztyn. Mellom 26. og 31. august 1914, kun to uker før Beckmann ankom, lyktes det den tyske armeen å omringe Narew-arméen. Ikke lenge etter stod den 1. russiske armeen, Njemen-arméen, kun en dagsmarsj unna. De tyske troppene hadde på sin side tilgang på russernes radiosamband og kjente til planene til motstanderne. Som sikkerhet stilte Hindenburg derfor opp med en kavaleridivisjon og her lå nøkkelen til tyskernes overlegenhet. De vant en storslått seier med 92.000 krigsfanger og et bytte på 300 skyts. Dette ble mottatt med begeistring i den tyske offentligheten og Hindenburg ble utropt som ”Helten fra Tannenberg”.⁶⁸ Den tyske propagandaen trengte ikke å overdrive overskriftene sine her og det var ikke vanskelig å holde kampmoralen oppe. Avisene var fulle av beretninger om heltmodig tysk innsats og den tyske overlegenheten.

Allikevel var ødeleggelsene inne på de prøyssiske områdene enorme. Hele byer var tilintetgjort og flyktningemassene var endeløse. På sin ferd mot øst opplevde også Max Beckmann krigens ødeleggelser på nært hold. Han fortalte om sin strabasiøse reise i brevene sine hjem og 16. september så han for første gang en av krigens ofre som mulig modell for sin egen kunst. Med et interessert, men nokså kjølig blick klarer han å være objektiv og konsentrert nysgjerrig, samtidig som han betrakter døden og lidelsene med en kunstners profesjonelle blick.

Einen anderen, auch heute Nacht gestoben, habe ich mit seziert. Er sah meinem Modell von der Beweinung ähnlich, hatte ein großes fahles Profil. Dann habe ich natürlich das ganze Lazarett gesehen mit allen Kranken. ... Die Ärzte zeigten mir sachlich und freundlich die grauenhaftesten Wunden. Und über allem trotz guter Lüftung und hellen Räumen ein scharfer Duft von Verwesung⁶⁹.

⁶⁸ Pleticha (red.), *Deutsche Geschichte: Bismarck-Reich und Wilhelminische Zeit*, 348-355.

⁶⁹ ”Jeg var med på å dissekere en annen som også døde i natt. Han lignet på modellen min fra begråtelsen, hadde en stor og blek profil. Så så jeg selvsagt hele lasarettet med alle de syke. [...] Legene viste meg saklig og vennlig de grusomste sår. Og over det hele, tross god lufting og lyse rom, lå det en skarp duft av forråtnelse.” Beckmann, *Briefe im Kriege*, 6. (16.9.14.)

Dette er brev han sendte hjem til sin kone og alle personlige referanser er tatt ut med tanke på at brevene også ble publisert i *Kunst und Künstler* etter forespørsel fra redaktør Karl Scheffler⁷⁰. Brevne ble da også grundig sensurert før de gikk i trykken og det er ikke mulig å vite hvilke følelsesmessige reaksjoner som muligens også ble redigert bort. I tillegg er originalbrevne gått tapt og det eneste vi har å forholde oss til er da de utgitte brevene som også kom ut i bokform. Uansett kan vi lese av hans tekster at han aktivt brukte krigsopplevelsene til sin kunst, det er derimot ikke mulig å si sikkert, hvorvidt det var smertelige erfaringer eller kjølige betraktninger. Det at brevene ble publisert sier også noe om motivet for at han vervet seg. Han var allerede en offentlig person og en del av kultureliten i Berlin. Han var ikke alene om å publisere sine tekster. Som tidligere vist gjorde Franz Marc det samme. Med krigsbegeistring i tankene er det sannsynlig at Beckmann hadde sine bakenforliggende motiver med å verve seg. Han hadde et ønske om å være med i krigen, men ikke som soldat. Han deltok tross alt ikke aktivt i krigshandlingene, men som en tilskuer, passivt. Denne passiviteten gjaldt imidlertid kun krigshandlingene og ikke hans kunstneriske utvikling. Som han selv uttalte seg i ett av brevene: "Hier kriegt meine Kunst zu Fressen".⁷¹

3.1.4 Kunstnerisk produksjon ved østfronten

En gang i oktober eller november reiste Beckmann tilbake til Berlin og fullførte her opplæringen som medisinsk personale hos Røde Kors⁷². Her fullførte han også sannsynligvis *Die Granate* (fig. 12). Bildet er utført i koldnål og viser et øyeblikk av en granateksplosjon. Vi ser mennesker, fortrinnsvis soldater, bli kastet fremover i bildet av en stor granat, gjengitt som en sort sol med dødbringende stråler. En granat bestod i 1914 av små stål- eller blykuler som var pakket inn i krutt i et skall av metall som var tidsinnstilt til å eksplodere i luften like over målet⁷³. Ødeleggelsene ble på den måten maksimale. Midt i kaoset kan vi også identifisere minst en soldat som er vendt mot granaten med geværet klar til å skyte i retning av angrepet. Øverst, nærmest granaten, er figurene menneskelige, men allerede ugjenkjennelige. Vi ser deler av mennesker og kroppsdelar om hverandre i et abstrakt usymmetrisk mønster. Lenger ned mot venstre ser vi tydelig sårede mennesker, noen med tydelige krigsskader som var vanlig å se hos soldater etter krigen. Dette er skader som

⁷⁰ *Feldpostbriefe aus Ostpreußen mit zehn Zeichnungen von Max Beckmann*, satt sammen av Fru Minna Beckmann-Tube i „Kunst und Künstler“ Nummer 13, 1914/15, 126-133 og *Feldpostbriefe aus dem Westen von Max Beckmann*, satt sammen av Frau Minna Beckmann-Tube i „Kunst und Künstler“ 13, 1914/15, 461-467.

⁷¹ Beckmann, *Briefe im Kriege*, 38. (8.4.1915)

⁷² Buenger, *Max Beckmann: Self-Portrait in Words*, 144.

⁷³ David Stevenson, *1914-1918: The History of the First World War*, (London: Penguin Books, 2005), xvii-xviii.

kløyvde kinn, hvor munnen har sprukket helt opp mot øret på den ene eller begge sider og skader hvor andre deler av ansiktet, som nesen eller ørene, er helt borte (**fig. 13**). Hele dette virvaret er raskt skissert og gir et tydelig preg av bevegelse. Her har Beckmann forsøkt å vise effekten av en granat som treffer målet sitt og Beckmann må selv ha vært med å bøte på denne typen skader i hopetall i løpet av den tiden han var i tjeneste. En direkte beskrivelse av dette har han også fått med i *Große Operation* (**fig.15**), fra samme år. Beckmann beskriver selv flere steder at det å tegne og male hjelper ham gjennom de store krisene i livet. ”Ich habe gezeichnet, das sichert einen gegen Tod und Gefahr”, skriver han i ett av brevene fra krigen. I samme brevet skriver han at ”mein Lebenswillen ist augenblicklich starker als je, trotzdem ich schon furchtbare Sachen miterlebt habe und selbst schon einigemal mit gestorben bin. Aber je öfter man stirbt, umso intensiver lebt man.”⁷⁴ I *Große Operation* (**fig. 14**) viser han oss innsiden av et lasarett. To sårede soldater er omringet av en mengde sykepleiere og muligens også leger. Den ene sårede ligger på magen på et operasjonsbord mens den andre blir båret inn fra venstre av to mannlige pleiere. Stemningen er svært alvorlig og hektisk og gir oss et bilde av den stressende tilværelsen på lasarettet. Muligens har han også tegnet inn seg selv i dette bildet. En figur i bakgrunnen til høyre i bildet ser ut til kun å delta som betrakter. Hodeformen og ansiktstrekkene minner sterkt om Beckmanns egne. Han tegner og maler ofte seg selv inn i bildene sine og kommer også til å gjøre det i årene som kommer. Han står mellom mannen med munnbindet som ser ut til å operere på mannen som ligger på bordet og sykepleieren helt til høyre. Han bøyer seg litt mot venstre, som om han prøver å få et bedre blikk mot hva som skjer på operasjonsbordet. Armene og hendene hans er skjult bak mannen som opererer, men for alt man vet kan det godt hende at han står der med en skisseblokk. Denne skikkelsen er tegnet inn mye mindre enn de andre figurene i bildet, kanskje for å unnskyldes sin noe kikkeraktige, nesten perverse handling. Her manifesterer han seg som en ren betrakter. I dette bildet er han ikke en av de andre sykepleierne, her er han kunstneren, Max Beckmann, og hans jobb er å skildre det som skjer.

3.1.5 Videre til vestfronten

På nyåret 1915 ble Beckmann sendt til vestfronten og ble stasjonert ved et lasarett like i nærheten av Ypern hvor et av krigens mest berømte og brutale slag skulle stå. Etter at de tyske troppene hadde forsvart seg mot de allierte styrkene i vinterkampene i Champagne

⁷⁴Beckmann, *Briefe im Kriege*, 11, 3.10.14.

forsøkte de denne gang selv å ta initiativ til kamp. Den 4. og den 5. tyske armé skulle tvinge fram et gjennombrudd i Flandern ved Ypern. De franske og engelske militære styrkene forberedte seg på en mer effektiv stillingskrig denne gangen med et massivt artilleri, mens Tyskland motsatte seg krigsrett og folkerett og gikk for første gang til angrep med giftgass, også kalt sennepsgass. Det var kloggass som ble sluppet ut og som så drev over til fienden med nøyaktig kalkuleret vindretning. Fortsatt fantes det ingen effektive beskyttelser mot gass på noen av sidene. Det første angrepet med kloggass kom 22. april 1915. Ved en britisk stilling var de allierte tapene på mer enn 10.000 gassforgiftede. Strategien fra tysk side var å overraske de allierte troppene i skyttergravene med gass, for så å overmanne dem med ekstratropper og ta over de allierte skyttergravene. Noe gjennombrudd ble det imidlertid ikke, på grunn av mangel på reservetropper til å rykke videre frem. Litt etter litt klarte de å vinne land, men byen Ypern forble under de alliertes kontroll. Innen 25. mai 1915 var de tyske tapene oppe i 35.000 mann. På de alliertes side var tallet over dobbelt så høyt. Etter det 2. slaget ved Ypern brukte begge sider gass som våpen i resten av krigen.⁷⁵

Allerede februar 1915 er Beckmann i Courtray i nærheten av Ypern i Flandern. Her arbeidet han i et lasarett som lå i et kloster. ”Ach, das ist wieder einmal Leben”⁷⁶ skriver han 2. mars etter å ha beskrevet ansiktene rundt middagsbordet. Han skriver at han har lyst til å tegne dem alle sammen. I det samme brevet forteller han at han hver dag vasker operasjonssalen og skriver i den sammenheng:

Ich selbst schwanke andauernd zwischen großer Freude über alles neue was ich sehe, zwischen Depression über den Verlust meiner Individualität und einem Gefühl tiefer Ironie über mich und auch gelegentlich über die Welt. Schließlich nötigt sie mir aber doch immer wieder Bewunderung ab. Ihre Variationsfähigkeit ist unbeschreiblich und ihre Erfindungsfähigkeit grenzlos.⁷⁷

Her er han tydelig usikker i forhold til sine egne opplevelser. På den ene siden opplever han akkurat det han ønsker. Han ser mengder med døde soldater og fortsetter å tegne det han ser. Samtidig sier han at han har mistet sin egen individualitet og opplever en dyp ironi i forhold til seg selv og resten av verden. Grusomhetene på slagmarken var ubeskrivelige og umulige å forestille seg før man faktisk var der, allikevel ser det i denne teksten fortsatt ut som om han

⁷⁵ Stevenson, *1914-1918: The History of the First World War*, 187.

⁷⁶ Beckmann, *Briefe im Kriege*, 17, (2.3.1915)

⁷⁷ ”Selv svinger jeg mellom stor glede over alt det nye som jeg ser og depresjonen over tapene av min individualitet og følelsen av dypeste ironi over meg selv og også av og til over verden. Til syvende og sist tvinges jeg til beundring. Variasjonsmulighetene er uendelige og evnen til oppfinnelser er grenseløse.” Op. Cit. 18. (2.3.1915)

holder motet oppe og motiverer en slags beundring for inntrykkene. Alle lidelsene og skadene, de døde soldatene og krigens totale destruksjon tatt i betraktning er det en ganske spesiell holdning Max Beckmann inntar i tekstene sine. Det kan virke som om han ikke helt er tilstede i det han opplever og at han er hevet over de menneskelige lidelsene.

3.1.6 Den brutale virkelighet

Den 5. mai 1915, midt under et blodig slag, ser det likevel ut til at Max Beckmann nærmer seg metningspunktet for hva han kan utstå av forferdelige inntrykk. Han skriver i et brev til konen at han for første gang har fått nok. Han hadde denne dagen vært på forbindingsplassen rett ved skyttergravene nærmest frontlinjen. Fortsatt, i slike grusomme situasjoner klarer han ikke å la være å bruke ord som ”fantastisk”. Han beskriver halvt avkledde blodstenkte menn som ble ikledd hvite bandasjer og i en liten bisetning skriver han at han har fått nye ideer til Kristi korsfestelse. Han løfter på likkleddet til to menn som ligger utenfor brakken og beskriver ansiktet til den ene som brunhvitt med et ”merkelig overjordisk uttrykk”. Ansiktet til den andre beskriver han som ”brutalt”, dekket av skittent blod, med et veldig stort sår nederst på ansiktet og halsen⁷⁸. Med utallige fotografier som eksempel var dette ganske vanlige sår. Granatsplinter kunne med stor kraft rive av deler av ansiktet også uten at soldaten omkom. Faktisk var de fleste skadene ikke dødelige og det kom svært mange sårede ut av denne krigen. Disse typer skader beskjeftiger Beckmann seg mer med etter krigen og det skal jeg også komme nærmere inn på senere.

Samtidig med alle disse inntrykkene blir Beckmann og kollegene hans på forbindingsplassen beskytt av engelske bombefly. Han beskriver angsten som er tydelig å spore i de fleste ansiktene. Midt oppe i det hele er han bl.a. vitne til en begravelse med en prest som snakker om Gud, og hever og senker stemmen av angst og av nødvendighet, i takt med støynivået.⁷⁹ Her virker det som om han kjemper med rollen sin, men han holder fast på å være kunstner og kanskje er det også en måte å beskytte seg på her, å fokusere på oppgaven som kunstner heller enn å fortvile over den ikke bare håpløse og grusomme, men også farlige situasjonen han befinner seg i.

⁷⁸ Beckmann, *Briefe im Kriege*, 51.

⁷⁹ Op. Cit. 52.

I *Das Totenhaus* (**fig. 15**), som han antagelig begynte på før sommeren 1915 er temaet mye mer pessimistisk enn i *Große Operation*, som tross alt er fullt av sykepleiere med hvite uniformer og luer, og selv om stemningen der er alvorlig så befinner vi oss tross alt forststatt blant de levende. *Das Totenhaus* er naturlig nok blottet for optimisme hva liv eller død angår. Vi ser tre lik på rad. Liket til høyre ligger med bena innover i bildet, mens de to andre har føttene mot betrakteren. En mann, bak mot høyre er i ferd med å løfte en kiste og vi ser flere enkle likkister bak i rommet. To andre menn ser ut som om de er i ferd med å legge fra seg eller løfte opp liket til venstre og den ene av de to studerer dette likets torso med stor nysgjerrighet. Vi kan ikke se noen ansiktsstrekk hos noen av de døde, som for å illustrere at de ikke lenger tilhører de levende. Det midterste liket ligger med hodet bakover og armene rett ned. Den ene armen er vendt med håndflaten opp og det kan se ut som om Beckmann har prøvd seg på en kristus-gest og at han, som han også skriver, har hatt korsfestelsen og Kristi lidelser i tankene. Den sterke forkortningene minner også om maleren Andrea Mantegnas forkortelse i sitt berømte *Død Kristus* fra 1501. (**fig. 16**).

Beckmann beskriver også direkte kamphandlinger fra vestfronten. *Sturmangriff* (**Fig. 17**), gjorde han ferdig i 1916. Da var han ikke lenger ved fronten, men arbeidet er antagelig basert på skisser. Her viser han oss en direkte konfrontasjon mellom de to sidene. En soldat ligger allerede nede og er antagelig død. Fra høyre kommer det en mann løpende med et gevær. Personen i midten ser ut til å bli truffet i samme øyeblikk. Han er vendt med ryggen mot oss, men faller bakover og det kan nesten se ut som om hodet hans er i ferd med å eksplodere. Til venstre kneler en annen soldat. Det ser ut som han har fått en bajonett i magen. Øynene hans sjeler, vidt oppsperret og munnen hans er åpen med tungen på vei ut som om han er i ferd med å kaste opp.

3.1.7 Psykiske konsekvenser

Det siste brevet fra Beckmann som ble utgitt er fra 12. juni 1915. Like etter dette ble han overflyttet til Strasbourg og fikk arbeide med å dekorere et museum der⁸⁰. Han oppholdt seg i Strasbourg i noen måneder før han flyttet til Frankfurt. Selv om han ikke var offiser var han jo heller ingen vanlig soldat. Hvis han hadde vært det hadde det vært mest sannsynlig at han

⁸⁰ Erhard & Barbara Göpel, *Max Beckmann: Katalog der Gemälde*, bind I, Hans Martin von Erffa (utg.), (Bern: Verlag Kornfeld und Cie, 1976), 3.

måtte tilbringe alle krigsårene ved fronten. Den samtidige tyske maleren George Grosz belyser forskjellen på slike som Max Beckmann og vanlige fotsoldater og klasseskellet i det militære systemet i sin selvbiografi:

Es hiess ich sollte als Deserteur erschossen werden. Glücklicherweise erfuhr davon auch Graf Kessler. Er intervenierte für mich, mit dem Ergebnis, dass ich begnadigt und in eine Anstalt für Kriegsirre gebracht wurde. Kurz vor Kriegsschluss wurde ich zum zweiten Mal entlassen, wieder mit dem Bemerkung, ich würde bald wieder eingezogen.⁸¹

Grosz hadde like før denne episoden forsøkt å ta sitt eget liv. Han var preget av krigens grusomheter som så mange andre og kunne ikke lenger leve med det. Forsøket var uansett mislykket og da han ble tatt for dette skulle han straks straffes med døden for forsøk på å desertere.

Det er mulig at Max Beckmann også var i en slik posisjon at han kjente folk som kunne få ham permittert. Han kjente uansett Harry Graf Kessler fra før. Siden han også arbeidet som kunstner med diverse utsmykninger var han sannsynligvis i en helt annen posisjon enn militærutdannede soldater. Som en generell regel var det farlig for vanlige soldater å oppleve psykiske sammenbrudd eller forstyrrelser av noe slag. Det var annerledes med fysiske skader som heller kunne brukes som bevis for heldedådig atferd og premieres med medaljer. De psykiske lidelsene ble sett på som skuespill og forsøk på å komme seg unna krigen. Disse forsøkene ble ofte straffet med døden, slik Grosz så vidt unngikk. Ikke desto mindre var det vanlig med psykiske følger av krigshandlingene. Såkalte *shellshock* eller bombesjokk var en ny, men mye brukt betegnelse, på tysk kalt *Kriegsneurose*, *Granatschock* eller *Granatfieber*. Flere og flere soldater ble rammet av denne psykiske tilstanden som senere kom til å bli betegnet som post-traumatisk stresslidelse. I begynnelsen ble tilstanden sett på som noe fysisk som forstyrret hjerneaktiviteten og dermed forårsaket symptomene, men man kom raskt frem til at dette var en psykisk lidelse. Symptomene er ofte store angstanfall, mareritt, søvnløshet og skjelvinger. De inntreffer alt fra umiddelbart under den stressende situasjonen til opp til seks måneder etter den traumatiske opplevelsen. De symptomene som Beckmann beskrev klarest på seg selv, var at han fikk mareritt. Det var vanskelig å vende tilbake til et normalt liv etter en slik sjelsettende opplevelse. Beckmann valgte da også å bosette seg i Frankfurt hos

⁸¹ „Det het seg at jeg skulle skytes som desertør. Heldigvis fikk Graf Kessler høre om det. Han grep inn for meg med det utfallet at jeg ble benådet og sendt til en anstalt for krigsnevrotikere. Kort før krigens slutt ble jeg fritatt for annen gang, igjen med bemerkningen om at jeg snart kunne bli innkalt igjen.” Georg Grosz, *Ein Kleines Ja und ein Grosses Nein: Sein Leben von ihm Selbst Erzählt*, (Hamburg: Rowohlt Verlag, 1955), 114.

vennene sine der og reiste kun på besøk til sin kone og sønnen i Berlin etter dette. Han overtok studioet til vennen Udo Battenberg og fortsatte å male i Frankfurt. Udo Battenberg som Beckmann hadde kjent siden tiden på akademiet i Weimar var også fetteren til Kasimir Edschmied som på den tiden skrev flere bøker og utga tidsskrifter, blant andre "Tribune der Kunst und Zeit" hvor Beckmann senere publiserte en tekst. Selv om han greide å omsette opplevelsene sine i kunst hadde han allikevel flere lengre opphold hvor han ikke malte i det hele tatt⁸². I 1917 malte han sitt første selvportrett i olje siden *Selbstbildnis als Krankenpfläger* (**fig. 18**) fra 1915. Han var fortsatt i krigstjeneste, men hadde ikke vært i krigen siden han forlot Strasbourg høsten 1915. Det sies at han fortsatte å bruke sykepleierfrakken sin som malekittel i flere år fremover. Hvorvidt Beckmann virkelig opplevde et sammenbrudd eller ikke vites ikke sikkert. Det finnes ingen litteratur som beviser dette selv om flere hevder at han opplevde en psykisk krise. I hans egne tekster er det aldri snakk om dette og det som kanskje fantes av brev er sensurert og originalene er borte. Det som blir igjen er rene spekulasjoner, men bildene snakker for seg selv og spesielt selvportrettene fra årene som fulgte.

3.1.8 Etter sammenbruddet

I *Selbstbildnis mit rotem Schaal* (**fig. 19**) fra 1917 sitter han i atelieret sitt i Frankfurt. I bakgrunnen ser vi et kirkespir og i hjørnet står en plante i en potte, men ellers er bildet ganske blottet for detaljer. Hans høyre arm er hevet til lerretet for å male og hånden på hans venstre arm, som ser ut til å være en lenger enn hans høyre, hviler i fanget hans. Hodet hans er malt i halv profil og blikket vender ut av bildet til betrakterens høyre side. Huden er gusten gul og går nesten i ett med den hvite skjorten han har på. På armene og hans venstre hånd, som ligger merkelig forvridt i fanget hans, er store grønne og blå blodårer synlige og hele muskulaturen hans virker spent og anstrengt, som om han, kun greier å holde seg oppreist med store anstrengelser. I ansiktet ser vi den samme anstrengtheten. Pannen hans er stor og knokete og over den hviler en stor, mørk skygge. Benstrukturen kommer tydelig fram i pannen, haken og kinnene. Vikene er høye og øynene er store og runde under mørke skarpt buede øyenbryn. Kjeven og munnen understreker det anstrengte, nesten krampeaktige. Med et svakt underbitt ser vi tennene i underkjeven som er skjøvet litt mot siden. De røde leppene og det røde

⁸² Eberle, *Max Beckmann: Die Nacht*, 46.

skjerfet blir skarpe kontraster mot det blasse, men fargen nesten forsterker det konsentrerte og anspente og skyver hele den mentale tilstanden til sitt absolutt ytterste. Han greier så vidt å klamre seg fast til denne verden og unngår så vidt det er å falle ned i en tilstand av total psykisk uro og ubalanse, men han balanserer på en knivsegg. Han klamrer seg krampeaktig til penselen. Det kan se ut som om han er helt oppslukt i motivet for studien og at han for enhver pris ikke må slippe taket. Dette bildet blir derfor også en mental beskrivelse av hvor han befinner seg på dette tidspunkt. Krigen holder fortsatt på, men han selv har ikke vært ved fronten på to år. Tydelig viser han her nødvendigheten av hans virke som maler for sin egen helbreds skyld. Bare det faktum at han våger å se seg selv som en slik nervebunt, vitner om et stort mot og en sjelelig innsikt.

Ikke alle kunstnere i krigen tålte oppholdet like godt. Beckmann opplevde kanskje et sammenbrudd og opplevelsene fra krigen skulle prege livet hans fremover, men på mange måter greide han å transformere erfaringene og opplevelsene fra krigen til sin form for kreativitet. Han beskriver senere at når nattens sorte fugler hjemsøker ham, er det eneste som hjelper å jobbe og jobbe og jobbe⁸³. Dikteren Georg Trakl var på samme måte som Beckmann også nysgjerrig på krigens grusomheter og de menneskelige lidelsene. Han meldte seg også som frivillig sykepleier og ble sendt til østfronten, men etter svært kort tid ble opplevelsene for mye for ham og han døde av en overdose kokain allerede 3. november 1914⁸⁴.

IM OSTEN

Den wilden Orgeln des Wintersturms
Gleicht des Volkes finstrer Zorn
Die purpurne Woge der Schlacht
Entlaubter Sterne.

Mit zerbrochnen Brauen, silberner Armen
Winkt sterbenden Soldaten die Nacht.
Im Schatten der herbstlichen Esche
Seufzen die Geister der Erschlagenen.

Dornige Wildnis umgürtet die Stadt.
Von blutenden Stufen jagt der Mond
Die Erschrockenen Frauen.
Wilde Wölfe brachen durchs Tor.

Med nesten samme grunn som Beckmann reiste også Georg Trakl frivillig i krigen. Motivet hans var å få inspirasjon, men i hans tilfelle var inntrykkene alt for sterke. Rusavhengigheten

⁸³ Op. Cit. 54.

⁸⁴ Georg Trakl, *Das dichterische Werk*, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972), 323.

hadde han allerede pådratt seg flere år tidligere og om overdosen var et selvmord eller et uhell vites ikke. Hvis det var et selvmord var han uansett ikke alene om det Billedhuggeren Wilhelm Lehmbruck som også var sanitetssoldat flyktet først til Sveits for å komme seg unna krigstjeneste, men kunne ikke flykte fra det som plaget ham, og han endte med å ta sitt eget liv i atelieret sitt i Berlin i 25. mars 1919.⁸⁵ Ernst Ludwig Kirchner tok sitt eget liv, riktignok flere år senere, men hans depresjoner startet også i krigen og krigens grusomheter og det militære systemet ble utslagsgivende for hans mentale tilstand. Frykten hans var for stor til å uttrykkes, men han tvang seg til å fortsette å male.⁸⁶

3.2 Et endelig oppgjør

3.2.1 Helvete

Lenge hadde Beckmann jobbet med de motivene som skulle bli til mappen *Hölle* fra 1919. Han tar opp igjen temaer fra krigen og revolusjonen i en serie på 10 litografier. Mappen inneholdt blant annet en trykket versjon av *Die Nacht* (**fig. 20**). Det er i 1919 flere år siden Beckmann var ved fronten selv, selv om det ikke var lenge siden krigen sluttet. Det virker som om Beckmann fortsatte å male og tegne opplevelser fra krigen kontinuerlig med noen få pauser innimellom, men utviklingen gikk gradvis. I noen mappeverk gikk han helt bort fra motiver som krig og død. I mappen *Gesichter* fra 1917 med 19 grafiske blad er ingen av motivene fra krigen. Ett blad, *Grosse Operation* (**fig. 14**), er tatt med fra 1914, ellers er alle fra 1917. Mappens første og siste blad er et selvportrett, ellers er temaene sosiale sammenkomster, elskende par, et par landskap og et par religiøse motiver, altså ganske annerledes enn hva som skulle komme med serien *Hölle*. *Gesichter* ble gitt ut på Piper Verlag i München og siden det ikke var lenge siden valgte Beckmann et annet forlag for *Hölle*, nemlig I. B. Neumann. Mappen bestod av 10 blad hvor det første er *Nachhauseweg* (**fig. 24**). Det andre bildet er en gatescene, *Die Strasse*, etterfulgt av *Martyrium* (**fig. 21**). Deretter kommer en begredelig familiescene, *Der Hunger* (**fig. 22**). Det kan se ut som Beckmanns egen familie med den gamle svigermoren andektig vendt mot oss. Til høyre sitter en liten gutt med skittent ansikt, og med ryggen mot oss kan vi gjenkjenne bakhodet til Beckmann selv. Den fjerde personen er antagelig hans kone. Familien har tre små sild i en skål som de skal

⁸⁵ Dipl.-Ing. Helmut Kahnt, *Der Brock Haus, In einem Band*, (Leipzig: F. A. Brockhaus GmbH, 1994)

⁸⁶ Wolf-Dieter Dube, *The Expressionists*, (London: Thames and Hudson, 1998), 46.

dele mellom seg og øyeblikket vi er invitert inn for å delta i er bordbønnen. I bakgrunnen står det en Jesusfigur med et lite lam ved sine føtter. Fromheten og ydmykheten er til å ta og føle på og denne scenen som sikkert mange familier i Tyskland kunne kjenne seg igjen i var allikevel vanligvis ikke noe man snakket om eller ønsket å vise frem.

Bilde nummer 5 i mappen er *Die Ideologen*. Barbara Buenger har i sin avhandling ”Max Beckmann’s *Ideologues: Some Forgotten Faces*”⁸⁷ identifisert alle personene på bildet. Foruten seg selv har han med grevinne Aga von Hagen, som var kjæreste med Carl Einstein som også er med på bildet. I tillegg har han med dikteren Anette Kolb i samtale med Heinrich Mann. Det neste bildet i serien er *Die Nacht* som vi kjenner som maleri (**fig. 20**). Bildene som følger er *Malepartus*, *Das Patriotische Lied* og som nummer 9, *Die Letzten* (**fig. 23**) som viser en gatekampscene. Ut fra tittelen å dømme kan det tyde på at det nærmer seg slutten på noe. Om det er på krigen eller revolusjonen eller volden generelt er ikke godt å si. Mannen på maskingeværet til venstre er lik Beckmann selv og kanskje han forestiller seg selv i en siste krigshandling. Denne gangen på tysk jord, i gaten hvor folk bodde og ferdes. Det er flere sårede blant disse skytterne. En mann har fått en ansiktsskade og en annen ligger på gulvet med innvollene utover. Siden det er tak og gulv der så ser det ut som om de står inne i en ødelagt leilighet eller et skur og skyter ut av en åpning, kanskje et portrom. Dette gir en følelse av at de står på en scene og skyter utover mot publikum. Det er påpekt at Beckmann tidligere hadde brukt fotografier til å male etter og kanskje gjorde han det her også. Bildet er blant de mest tidsaktuelle i mappen.⁸⁸ Det siste bildet i mappen *Die Familie*, viser en scene hvor Beckmann og hans svigermor står ovenfor den unge sønnen Peter. Han har funnet to håndgranater og viser dem stolt frem. Han har også på seg en stålhjelm. Her viser Beckmann at konflikten er tatt med, konkret og fysisk, inn i familien og inn i hjemmet. Revolusjonen og konfliktene skjer ikke bare ute på gaten og selv om man gjerne vil, kan man ikke gjemme seg for det som skjer. Det påvirker alle og om man vil eller ikke, så må man ta stilling til det som skjer. Det første bladet antyder at dette er et skuespill og Beckmann selv er konferansier med klovnekrage. Teksten på første side lyder: „Wir bitten das geehrte Publikum näher zu treten. Es hat die angenehme Aussicht sich vielleicht 10 Minuten nicht zu langweilen. Wer nicht zufrieden bekommt sein Geld zurück.“ Øverst, ved siden av tittelen *Hölle* står det „Grosses Spektakel in 10 Bildern von Beckmann“. Han antyder han at verden er et teater og som

⁸⁷ Barbara C Buenger, ”Max Beckmann’s *Ideologues: Some Forgotten Faces*”, *Art Bulletin*, bind 71, nr. 3, September 1989, 453-479.

⁸⁸ Alexander Dückers (red.), *Max Beckmann: Die Hölle 1919*, (Berlin: Frölich & Kauffmann, 1983), 108.

kunstner blir den også hans tumleplass. Livet er kanskje lettere å akseptere med tanke på at det hele er et spill. Det er som om han sier ”velkommen inn i min verden” og at det er noe han innstendig ønsker å vise oss.

3.3 Kunst, politikk og revolusjon

3.3.1 Forandring i stil, lidelsene fortsetter

Stephan von Wiese skriver i boken *Max Beckmanns zeichnerisches Werk* om hvordan Beckmann forandret seg som kunstner. Han beskriver overgangen fra å være en kunstner utdannet i den ekspresjonistiske tradisjon, til å legge fra seg alle sine gamle kunstneriske normer og beskrive virkeligheten på en realistisk og brutal måte. Von Wiese mener at denne forandringen hos Beckmann som kunstner ikke hadde å gjøre med en bevisst handling, men med en psykologisk reaksjon på de grusomhetene han var vitne til ved fronten. Beckmanns opplevelser i krigen skal i seg selv ha ført til at han ble tvunget til å forandre stil. Kanskje var det sjokket, eller frykten som manifesterte seg i ham allerede i begynnelsen av krigen. Stefan von Wiese hevder at det at Beckmann tegnet så mye under krigen også hadde en psykologisk årsak. Langsomt forandret streken seg og ble løsere. Motivene ble gradvis mer formløse.⁸⁹ Samtidig hevdet han at Beckmann parallelt med dette utviklet en ny form for egenart i tegningene sine. Mye av den gamle stilen forandret seg samtidig som en ny form for bevissthet dukket opp i arbeidene hans. Dette kan stemme, men den innledende årsaken til at han ble med på krigen var en annen. Behovet og motivet for handlingene hans forandret seg langsomt. Wiese refererer til denne nye stilen som Beckmanns måte å takle stresset i krigen på. Beckmann utviklet en ny stil for å kunne bearbeide de traumatiske opplevelsene han hadde hatt. Dette er generelt sett en vanlig oppfatning i litteraturen og er delvis også underbygget av utsagn fra Max Beckmann selv. Et eksempel von Wiese bruker, er tegningene *Schlafender Soldat in der Bahn* (fig. 25) fra 7. september 1914 sammenlignet med *Mann mit Krücke im Rollstuhl* (fig. 26) fra 21. desember 1914. Dette er jo som vi vet den første tiden Beckmann tilbringer i krigen og han er ved østfronten i disse månedene. Den første tegningen av soldaten på toget er fortsatt holdt i en impresjonistisk tradisjon. Soldaten sover. Ut fra datoen vet vi at Beckmann er på vei til østfronten og tegningen er tegnet på toget og stemningen er rolig. I den

⁸⁹ Stephan von Wiese, *Max Beckmanns zeichnerisches Werk 1902-1925*, (Düsseldorf: Droste Verlag, 1978), 46.

neste tegningen som er fra desember er uttrykket totalt forandret. Fra den friske, unge, rolige, sovende soldaten på toget viser Beckmann oss nå en soldat som er hardt skadet, og fra ansiktsuttrykket å dømme, ikke bare fysisk. Tegningen har fått påskriften ”Theatre du Monde – Grande Spektakel de la Vie”. Beckmann tillater seg å være sarkastisk i tekst også over dette grufulle tema. Ikke bare innholdet er her forandret, men også selve formen. Det virker som om han skjelver på hånden når han tegner og han konstaterer en direkte forbindelse mellom tegningen og krigens rystelser. Nå er det ikke slik at alle Beckmanns tegninger fra før han reiste i krigen viser en slik ro som i *Schlafender Soldat im Bahn* og alle tegninger fra noen måneder senere viser denne nervøsiteten som beskrevet i *Mann mit Krücke im Rollstuhl*. Som vist, for eksempel i *Musterung* (**fig. 11**) som er fra tiden før han reiste i krigen er denne løse lett dirrende streken allerede til stede. Om tegningene han tegnet ved fronten viser en utvikling mot det von Wiese mener er en nervøs strek og et tegn på indre uro og psykisk stress så må det også tas i betraktning at noen av tegningene er preget av situasjonene de ble tegnet i. I et dagboknotat beskriver han at han er nervøs mens han holder på med en freske, og han føler at han er omringet av fienden.⁹⁰ Det at han tillater seg å føle og samtidig lar kunsten bli påvirket av hans følelser gir arbeidene hans noe direkte og konfronterende. De viser en form for sannhet som er skapt gjennom kunstnerens inntrykk av omgivelsene og blir på den måten også ekspresjonistiske. På denne akse av forandret behov, fra ønske om spenning og opplevelser og behovet for å skildre opplevelser som noe rensende og terapeutisk, oppstår det noe nytt, en ny stil blir skapt.

Allikevel skriver Beckmann i sin ”Bekennnisse”⁹¹, at krigen ikke forandret hans syn på livet, den kun bekreftet det. Det kan virke som om Beckmann uansett ville gått denne veien og at krigens erfaringer førte til denne løsere streken og de formløse motivene. Kanskje var det hele mer eller mindre bevisste handlinger hvor selv et sammenbrudd inngår i en større sammenheng for å presse seg selv helt til det ytterste av hva et menneske klarer.

3.3.2 Bekjennelser

⁹⁰ Beckmann, *Briefe im Kriege*, 38. (20.4.15)

⁹¹ Publisert i en serie utgivelser av Kasimir Edschmied kalt *Tribune der Kunst und Zeit*, den 13. utgaven fikk navnet ”Schöpferische Konfession”, Buenger, *Max Beckmann: Self-Portraits in Words*, 181.

”Bekentnisse” er skrevet nesten som et fremtidsmanifest, i september 1918. Revolusjonen hadde ennå ikke startet og Beckmann kunne umulig vite hvor rett han hadde da han skrev om hvor viktig det var nettopp da å være blant mennesker:

Wir müssen teilnehmen an dem ganzen Elend, das kommen wird. Unser Hertz und unsere Nerven müssen wir preisgeben den schaurigen Schmerzensschrei der armen, getäuschten Menschen. Das ist das einzige, was unsere eigentlich recht überflüssige Existenz einigermaßen motivieren kann. Dass wir den Menschen ein Bild ihres Schicksals geben, und dass kann man nur wenn man sie liebt⁹².

Det er nesten som om han visste hva som kom. Like etter krigen startet revolusjonen i Tyskland. Det var blodige gatekamper og soldater som hadde kjempet på samme side i krigen, og overlevd, kunne nå finne på å skyte på hverandre i kampen om makten i et politisk ødelagt Tyskland. Beckmann skriver at kunstnerne må være sammen med andre mennesker og for å bøte på sin egen egoisme og overflødighet er det deres oppgave å gi menneskene et bilde av sannheten og som han sier ”ein Bild ihres Schicksals geben”⁹³. Som kunstner tar han på seg et ansvar for menneskene og hevder at kunstnere må være delaktige i elendigheten som skal komme.

Max Beckmann beskrev seg selv som politisk nøytral etter krigen. Han nektet å ta et politisk standpunkt, muntlig eller skriftlig og ville ikke delta i noen spesiell kunstnergruppe eller politisk parti. I sin samtid var Beckmann likevel kjent for å kunne diskutere hete politiske temaer med stor entusiasme, men dette er ikke noe han skrev ned for ettertiden⁹⁴. I dagbøkene hans finnes det nesten ingen politiske tanker eller standpunkt. Uansett hva han mente personlig finnes de politiske standpunktene kun i maleriene hans. Birgit og Michael Victor Schwarz hevder i sin bok *Dix und Beckmann, Stil als Option und Schicksal*⁹⁵ at Beckmann hadde mindre politisk engasjement og tok mindre politisk standpunkt enn Otto Dix. Beckmann hadde av den grunn ikke like stor grunn til å flykte fra Nazistene i 1937 som Dix. Allikevel ble Dix værende i landet, og Beckmann flyktet. Jeg ser ikke denne forskjellen i deres motivkrets. Beckmann var ikke like umoralsk i det erotiske som Dix, som jeg senere skal komme med eksempler på, men Beckmanns politiske motiver var på samme måte

⁹² ”Vi må delta i hele elendigheten som vil komme. Vi må prisgi våre hjerter og våre nerver de fattiges smerteskrik, bedratte mennesker. Det er det eneste som kan motivere vår egentlig riktig så overflødige eksistens. At vi gir menneskene et bilde av deres skjebne og det kan man kun hvis man elsker dem.” Sitert i Eberle, *Die Nacht*, 45.

⁹³ Kasimir Edschmied (red), „Bekenntnisse“, i serien: „Schöpferische Konfession“, *Tribune der Kunst und Zeit*, bind. 13, Berlin 1918, 61-67.

⁹⁴ Erhard & Barbara Göpel, *Max Beckmann, Katalog der Gemälde*, 3.

⁹⁵ Birgit & Michael Victor Schwarz, *Dix und Beckmann, Stil als Option und Schicksal*, (Mainz: Verlag Philipp von Zabern, , 1996), 17.

utvetydige i sine budskap. Når man snakker om politisk kunst snakkes det ofte om konkrete standpunkt og konkrete politiske syn. Både Beckmann og Dix avstår fra den slags ved at de selv avsto fra medlemskap i politiske grupper og partier og i motivene tar de heller ikke direkte stilling, men søker heller å avsløre det bestående, kritikkverdige, for eksempel ved krigen. Dette er noe jeg vil vise eksempler på i de neste avsnittene. Beckmann og hans kone Minna Beckmann-Tube var omgangsvenner med Gustav Landauer og hans kone før krigen. Av dagboknotatene til Beckmann kommer det frem at de møttes veldig ofte og hadde mye med hverandre å gjøre.⁹⁶ Gustav Landauer var en erklært anarkist og skrev sosialistiske tekster og ga ut sosialistiske tidsskrifter, blant andre "Sozialist-Anarchistische Monatsschrift" mellom 1895 og 1899 og "Der Sozialist" fra 1909 til 1915. Han grunnla også en gruppe som kalte seg "Sozialistischen Bundes"⁹⁷. Beckmann deltok riktignok ikke i noe politisk parti eller gruppe, men et slikt vennskap må i utgangspunktet ha gitt ham mye informasjon om sosialistenes syn på rikets tilstand både før og etter krigen.

3.3.3 Opptøyer og revolusjon

Etterkrigstidens Tyskland var preget av voldsomme opptøyer og revolusjon. Max Beckmann malte *Die Nacht* (**fig.20**), mellom august 1918 og mars 1919 og dette var den mest turbulente perioden etter krigen. I slutten av september 1918 var det endelig klart at Tyskland hadde tapt krigen. Det var også et spørsmål om skyld. De allierte landene la all skylden på Tyskland alene. Dette ble slått fast i Versailles traktaten og ble årsaken til sanksjonene som ble fastsatt mot Tyskland. General Luddendorf fikk raskt i gang et parlament, for de allierte landene ville bare forhandle med demokratisk legitime politikere. Amerikanerne hadde også krevd keiserens avgang. Keiseren forsøkte å bli konge over Preussen isteden, men den utnevnte rikskansler Prins Max von Baden erklærte keiseren for abdisert den 9. november, helt på egenhånd, og for å roe de demonstrerende massene, utnevnte han også Friedrich Ebert, som

⁹⁶ Buenger, *Max Beckmann: Self-Portrait in Words*, 8.

⁹⁷ Dipl.-Ing. Helmut Kahnt, *Der Brock Haus, In einem Band*, (Leipzig: F. A. Brockhaus GmbH, 1994)

var leder av det største partiet i riksdagen, Sozialdemokratische Partei Deutschlands, SPD, til ny rikskansler. Hele det tyske monarkiet brøt nå sammen over hele landet. Samtidig med dette politiske kaos var det mangel på nesten alt. Det var enorm matvaremangel og knapphet på råstoffer. Folket var krigstrette. Mange sivile hadde også omkommet i løpet av de årene krigen varte og flere millioner menn kom aldri hjem fra krigen. De politiske strukturer og monarkiets fall var allikevel ikke det som opptok folk mest. Folk flest kjempet for å overleve og den sosialistiske arbeiderklassen og kommunistene begynte så smått å gjøre opprør. Det første tegnet til revolusjon startet med matrosopstandelsen da matrosene på krigsflåten i Kiel og Wilhelmshaven nektet å utføre enda et meningsløst angrep på den engelske flåten. Dette opprøret spredte seg som ild i tørt gress og mellom 29. oktober og 10. november hadde det dannet seg rådsforsamlinger av arbeidere og sosialistiske soldater over praktisk talt hele Tyskland. Stort sett bestod disse rådene av medlemmer av SPD, og USPD (Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands). Rådsforsamlingene jobbet for sikkerheten og for å få i gang forsyninger av mat som de viktigste oppgavene. De kjempet også for å bli kvitt overherredømme og innføre et fungerende parlamentarisk system. Noen få var også opptatt av å innføre mer kommunistiske styresett og fikk støtte av spartakistene som var en egen sovjetisk-støttet organisasjon som kjempet for å danne en ny tysk stat på lik linje med den Sovjetrussiske Republikk⁹⁸. SPD hadde også slått seg sammen med USPD for å få i gang et valg til nasjonalforsamling. De var, på sin side redde for å oppleve lignende tilstander som i Sovjetunionen. 9. november samlet flere hundre tusen mennesker seg i Berlin i et voldelig opptog mot det gjeldende monarkiske overklassestyre. Samme dag utropte Philipp Scheidemann den Tyske Republikk, for å komme Karl Liebknecht i forkjøpet, som utropte den sosialistiske republikk fra balkongen på Berliner slott. Mot jul 1918 ble motsetningene mellom de radikale kreftene i rådsforsamlingene og de mer liberale SPD, forsterket. Det kom til massive gatekamper og soldater som tidligere hadde beskyttet hverandre i skyttergravene kjempet nå mot hverandre. Ved nyttår ble det kommunistiske partiet grunnlagt⁹⁹. Mellom 5. og 12. januar kom det til nye gatekamper. Hele kvartaler ble blokkert og store sperringer ble satt opp som provisoriske skyttergraver. Oppstanden og kampene varte i flere dager i januar, men til slutt måtte spartakistene gi opp for regjeringstroppene som tross alt hadde folket på sin side. Spartakistene hadde ikke fått den støtten de trengte for å ta over og kampen var tapt. Avisene skrev at lederne deres, Rosa Luxembourg og Karl Liebknecht hadde forlatt det

⁹⁸ Pleticha(red.), *Deutsche Geschichte, Bismarck-Reich und Wilhelminische Zeit*, 28.

⁹⁹ Heinrich Pleticha(red.), *Deutsche Geschichte, Republik und Diktatur: 1918-1945*, (Gütersloh: Lexikothek Verlag GmbH, 1983), 32.

synkende skipet og noen dager senere kom det frem at begge hadde blitt drept. Det ble sagt at Karl Liebknecht hadde forsøkt å motsette seg arrest og hadde blitt skutt når han forsøkte å stikke av i Tiergarten. Rosa Luxembourg skulle ha blitt lynsjet av en rasende mobb. Dette var selvsagt ikke sannheten, men liket av Rosa Luxembourg, som hadde blitt kastet i Landwehrkanalen ble ikke funnet før i juni, flere måneder senere. Max Beckmanns litografi av Rosa Luxembourgs martyrium ble antagelig påbegynt i juni 1919. Vi vet av dagbøker og opptegninger at han besøkte Berlin i mars, men ellers oppholdt han seg i Frankfurt. Også der var det gatekamper i forbindelse med revolusjonen, men ikke på langt nær like heftig som i Berlin. I mars var det også uroligheter i gatene, i noe som ble kalt marsoppstandelsen, hvor de venstreradikale hadde gjennomført en generalstreik som lammet deler av byen med den hensikt til slutt å kunne kuppe regjeringen.¹⁰⁰

3.3.4 Et sosialt engasjement i ingenmannsland. Nøytral i kryssilden.

Bildet *Martyrium* (fig. 21), gir et kaotisk inntrykk av en menneskemengde i kamp med hovedpersonen, som man antar er Rosa Luxembourg¹⁰¹. Hun er løftet opp fra bakken og armene er utstrakt til hver sin side som en korsfestet. Bena er spredd og til sammen utgjør hennes skikkelse formen av et andreaskors. Til høyre har Beckmann fått med inngangsportalen til hotell Eden, hvor hun hadde vært arrestert av Garde-Kavalerie-Schützen-Division som hadde slått seg ned der for å holde orden i byen. Vi ser flere soldater med hjelm som alle har gevær og en av dem gir henne et hardt støt med kolben mot brystet. Hennes venstre ben blir holdt av en mann i sivil. Han har øynene igjen og smiler et bredt flåsete glis. Hans venstre hånd er plassert mellom hennes ben og ovenfor ham er det enda en man som har hånden sin mellom bena på henne. Bak henne står det antageligvis en offiser, som vi kan se av epålettene han har på skuldrene. Han har tatt et godt tak i kvinnen for å løfte henne, men når vi ser nærmere på hendene hans ser vi at hennes bluse er revnet øverst og hans venstre hånd er plassert på hennes venstre bryst. Kvinnen på bildet har også store tegn på tortur og mishandling på armene og bena og i ansiktet. Det finnes selvfølgelig flere tolkninger av disse seksuelle overgrepene som Beckmann har skildret. I en artikkel skrevet av Ute L. Tellini

¹⁰⁰ Op. Cit. 48.

¹⁰¹ Bildet heter kun "Martyrium" og Beckmann selv skriver ingen steder at det faktisk var Rosa Luxembourg som var portrettert i dette bildet. Her finnes det likevel detaljer som ble sluppet angående hennes forsvinning. Hotellet og bilen som hentet henne stemmer med vitneutsagn som ble gjengitt i avisene.

kommer det frem at det antagelig aldri ble utført tortur på Rosa Luxembourg, men at hun kun ble skutt i bilen som vi kan se stå og vente bak henne i bildet. Dette er i følge samtidige vitneutsagn og andre beviser som hevder at hun kun ble arrestert, ført ut i den ventende bilen, skutt og kastet i Landwehr-kanalen¹⁰². Hvor sannsynlig dette er, skal jeg ikke gå inn på her, men det er heller ikke der den største relevans ligger i forhold til det jeg vil frem til. Det at Beckmann så det som sin oppgave å skildre så levende og detaljert hva som gikk for seg, når avisene åpenbart diktet opp falske historier som ingen uansett trodde på, er betegnende. Beckmann har sett det sannsynlig at hun ble torturert og mishandlet før hun ble drept. Igjen viser han et ansvar som kunstner for å være tilstede der hvor viktige ting skjer. Som i *Grosse Operation* (**fig. 14.**) tegner han igjen seg selv inn i bildet i form av den lille bredbente figuren foran. Han står på spranget med blyant og er vitne til det som skjer. Tittelen viser at noen har valgt å dø for det de kjemper for og de som utfører ugjerningen her er soldater og medlemmer av overklassen, representert ved mannen helt til høyre. Spartakistene som var for radikale for sosialdemokratene hadde blitt kastet ut av rådsforsamlingene og mange hadde dannet sine egne strengere sosialistiske alternativer. Der først alle kjempet mot den samme fienden, den monarkistiske overmakten, var det nå tre store fraksjoner med spartakistene som de mest radikale og våpenføre. De hadde lenge forberedt voldelige sammenstøt og var rede til å yte blod for sin sak. De venstreradikale måtte slås ned på så raskt som mulig, for å få roet gemyttene. Faren for at kommunister og sosialister skulle greie å danne regjering var der absolutt og med økonomisk støtte fra Sovjetunionen var spartakistene både mannsterke og bevæpnet med tungt skyts. Mordet på Rosa Luxemburg som var en av lederne av Spartakusbund var et ledd i kampen for å slå ned på de ekstreme venstreradikale og få dem til å gi opp. På den måten passer det også å gjøre Rosa Luxembourg til martyr. Mange reagerte på urettferdighetene ved mordene, ikke bare på henne, men også Karl Liebknecht, den andre spartakus-lederen og også Kurt Eisner, den midlertidige ministrepresidenten i Bayern og Max Beckmanns egen nære venn Gustav Landauer som ble drept i opptøyene i begynnelsen av mai 1919 da regjeringshæren satte en endelig stopper for den sosialistiske rådsforsamlingen i München. Disse mordene ble alle oppklart og de skyldige ble fengslet, men de ble alle på forskjellige vis benådet eller gitt mildere straffer fordi motivet for mordene var kampen for et Tyskland fritt for bolsjevistisk diktatur. Med mordet på Rosa Luxembourg økte avstanden mellom regjeringspartiet og det radikale venstre.

¹⁰² Ute L. Tellini, "Max Beckmann's "Tribute" to Rosa Luembourg", *Womans Art Journal*, bind 18, Nr. 2, Autumn, 1997 - Winter, 1998, 22-26.

3.3.5 Natten 1918/1919, et manifest for samtiden.

Et av de mest betegnende bildene for denne perioden er *Die Nacht* (fig. 20). Bildet ble som nevnt malt mellom august 1918 og mars 1919. Vi, som betraktere, er her vitne til en brutal overgrepsscene. En gruppe på tre menn har brutt seg inn i en leilighet hvor en familie har vært samlet. Familien består av far, til venstre i bildet som er i ferd med å bli hengt med et halstørkle over en av bjelkene i taket. Moren ser ut til å ha blitt utsatt for overgrep av seksuell art. Hun er bundet fast til vinduet med hendene og bena er spredd og hun er delvis avkledd. Et barn blir holdt fast av en av overgriperne. Barnet likner på andre portretter av Beckmanns sønn, Peter som for eksempel i *Die Familie*, og mannen som blir hengt kan minne om Beckmann selv så det kan tenkes at det er hans egen familie han tenker på. På andre siden av bordet sitter den fjerde middagsgjesten. I det minste er det slik hun ser ut. Mathias Eberle kaller henne "die Komplizin", altså en medsamensvoren som sitter helt passiv og ser på hva som skjer uten å gripe inn, men også uten å bli utsatt for noe slags overgrep. Barbara Buenger beskriver henne som kvinnen i klovneklær¹⁰³, men dette kan umulig stemme. Riktig er det at Beckmann ofte benytter klovner og karnevalsmotiver i bildene sine, men det er ikke mange tegn til klovneutstyr på kvinnen vi ser i bakgrunnen her. Hun har på seg en rød bluse med en rysjekrage over og noe som kan se ut som et gullsmykke på brystet. Hun har håret oppsatt og det vi ser av ansiktet hennes er sminket. Hele bildet er ladet med symbolikk og den mystiske kvinnen er antagelig også et symbol, på lik linje med de andre symbolene her. For eksempel finner vi en del kroppslige symboler, som den venstre armen til den hengte mannen og barnets høyre hånd. Mannens venstre arm er utstrakt på en slik måte Jesus ofte blir fremstilt for å vise sårene fra korsfestelsen. I tillegg er fingrene på hånden hans merkelig plassert, slik vi kan se på ikoner av Jesus hvor han velsigner. Høyre hånden til den lille gutten er også et hellig velsignessymbol. I tillegg er alle barbente, bortsett fra kvinnen foran. Føttene på mannen som blir hengt har vridde tær og hans høyre fot har helt sort fotsåle. Det å gå uten sko er et tegn på ydmykhet og i noen religioner en påkrevd religiøs ydmyk handling, spesielt når man beveger seg inn på hellige områder. Det å gå uten sko er også for mange en måte å være i kontakt med elementene på. En primitiv, grunnleggende følelse av å være et menneske i pakt med naturen. Den sorte venstre foten til mannen som henges kan være et tegn på koldbrann. Koldbrann må ha vært noe Beckmann så mye av i sin tid som sanitetssykepleier. Det oppstår når friskt kjøtt ikke får gjennomstrømning av blod, og den eneste måten å stanse det på er å

¹⁰³ Buenger, *Max Beckmann: Self-Portrait in Words*, 182.

skjære av den delen som er infisert, hvis ikke vil det spre seg helt til pasienten dør. Døden var også et vanlig utfall av koldbrann. Det at både forbryterne og ofrene for dette overgrepet har bare føtter viser at Beckmann ikke skiller mellom offer og overgriper på tradisjonelt vis. Kvinnen foran har fått beholde skoene på, men hennes ydmykelse er også i høy grad av kjødelig art og at hun har skoene på hjelper ikke på hennes krenkelse. Det at Beckmann ikke skiller mellom overgriper og offer, men heller lager en distinksjon mellom mann og kvinne kan ha noe med hans kvinnesyn å gjøre. Kvinnens strømper er betegnende nok røde, og hun har fått beholde den ene skoen på. Kanskje hun kjemper sin egen kamp og ikke kan kategoriseres sammen med mennene. Kvinnens overgrep og krenkende ydmykelse vil alltid være av seksuell art og kvinnens kontakt med naturen er et evig tema i forhold til det dualistiske i kvinnesynet hvor kvinnen tilegnes de naturlige egenskaper som å føde barn og å ta seg av det huslige. Her er det omvendt. Den fysiske kontakten med elementene står mennene for, mens kvinnen med både strømper og sko er beredt for en annen type kamp. De kjødelige ydmykelser er noe som hører med. Mathias Eberle skriver i *Max Beckmann, Die Nacht, Passion ohne Erlösung* at det at kvinnen foran har sko på er et tegn på at hun ikke så mye stammer fra drømmenes verden, som de andre, hun er en virkelig figur¹⁰⁴. Slik det ser ut er det kanskje mer sannsynlig at grensene mellom drøm og virkelighet ikke følger klare logiske linjer, men at det hele er blandet sammen mer eller mindre tilfeldig. Kvinnen skiller seg ut som den eneste som har sko på, men også av flere grunner, for eksempel er hun et seksuelt offer og hun er ydmyket gjennom avkledning. Det er også spesielt at hun ser ut til å være helt rett i ryggen selv om hun samtidig er bundet fast til vinduet som befinner seg på den bakre veggen og har et bord mellom seg og vinduet. Hun binder forgrunnen og bakgrunnen sammen uten å vise fysiske tegn til det. Dette viser Beckmanns fremgang i forflatning av rommet. Igjen er dette et tema, men med andre utgangspunkt enn hos ekspresjonistene før krigen.

Den ene overgriperen er ofte sammenlignet med en figur malt av den italienske frescomaleren Francesco Traini¹⁰⁵; *Dødens Triumf*, fra ca 1350 i Campo Santo i Pisa og dette var et stykke arbeid Beckmann skal ha blitt overmåte fascinert av¹⁰⁶. Figuren som den ene overgriperen blir sammenlignet med står i en gruppe blant flere vanskapte og misformede mennesker. De står i et hjørne og betrakter Døden som tar for seg av de vellykkede og vakre.

¹⁰⁴ Eberle, *Max Beckmann: Die Nacht*, 52.

¹⁰⁵ Francesco Traini, 1321-1363

¹⁰⁶ Eberle, *Max Beckmann: Die Nacht*, 60.

Figuren det her er snakk om er den blinde. I Beckmanns bilde har han en typisk arbeiderlue trykket ned over øynene slik at vi ikke kan se blikket hans. De to andre overgriperne ser ut til å ha synet i behold, men de har hvite bandasjer på hodet. Eberle skriver her at dette tyder på at Beckmann drømmer, eller at de kommer fra Beckmanns mareritt. Dette er svært sannsynlig, men for at disse bildene skulle ende opp i hans mareritt er det også sannsynlig at han først opplevde disse bildene i våken tilstand. Han tar nok en gang med seg direkte bilder fra skyttergravene og lasarettene til etterkrigstidens turbulente tilstander. Det er ikke lett å si hvilke politiske retninger disse inntrengerne tilhører. Det er da heller ikke avgjørende i symbolsk forstand. Mannen med luen skiller seg ut og kan se ut som en arbeider eller kommunist på grunn av luen, men han har også på seg skjorte og slips og ser relativt velkledd ut.

3.3.6 Nattens symboler

Dette er et av de første bildene med mange av de symbolene som skulle bli typiske for Max Beckmann. Blant andre helt runde former. To tallerkener er malt inn i bildet. Kanskje satt familien og spiste da inntrengerne brøt seg inn. Den ene ligger fortsatt på bordet oppå duken som nesten er revet av. Den andre finner vi under den sorte foten til mannen som er i ferd med å kveles. Sirkelen er et typisk symbol på universet, totalitet, helhet, Gud og evighet.¹⁰⁷ Enda en stor rund form finner vi like under bordet, mellom bena på mannen som blir kvalt. Hans høyre hånd ser ut til å vise til nettopp denne formen. Det er en grammofoon som stikker ut fra under bordet. Like til venstre for denne ser vi en hund som uler ut av bildet mot venstre. Et nesten patetisk bilde på hunden som ikke lenger er i stand til å lystre "his masters voice" i total maktesløshet og frykt.

Et annet typisk symbol for Beckmann er stearinlysene. De befinner seg like bak den fastbundne kvinnen. Det ene står fortsatt og brenner. Det andre har falt og slukket. Både de runde formene og lysene er typiske symboler på liv og død. Her kan vi også se Beckmanns inspirasjon fra de mer mystiske retninger. Han leste gnostiske tekster og beskjeftiget seg, som tidligere nevnt med jødisk mystisisme som Kabbala og også Buddhisme og var antagelig kjent med begreper som reinkarnasjon og karma. Sammen med de Nietzsche-inspirerte tanker og

¹⁰⁷ James Hall, *Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, (Cambridge: The University Press, 1974), 297-298.

ideer som han allerede hadde lekt med før krigen skaper han nå et eget univers av skjebnebestemt menneskelig lidelse, belønning og straff og syndenes forlatelse i form av dette svært symbolske maleri.

Det er også tydelig at Beckmann var inspirert av jødedommen på mange måter og det hevdes enkelte steder at han skal være av jødisk avstamning selv, langt tilbake i slekten¹⁰⁸. Uansett har miljøet han tilhørte sterke innslag av jødiske kulturpersonligheter av mer eller mindre troende art. Kunstkritikere som Carl Einstein, kunsthandlere som Cassirer og Neumann og utgivere som Carl Sternheim var selv jøder. Det tyske kunstlivet hadde i det hele tatt et stort jødisk miljø. I og med at Beckmann leste kabbala må han ha vært spesielt interessert i jødisk symbolikk og mystisisme. I den jødiske religionen er levende lys viktige symboler. Det var først og fremst et symbol på guds nærhet. Lysene markerer også et skille mellom hverdag og helg på sabbaten. På fredagskvelden tenner jødiske familier to stearinlys som skal markere dette skillet og overgangen fra hverdag til helg eller skillet mellom det profane og det sakrale. Her har det også vært tent to lys og det ene er slukket. Der hvor da kun ett lys er tent er det ofte brukt for å minnes de døde. Dette er felles for kristendom og jødedom. Lyset er symbol på sjelen og det evige liv.¹⁰⁹

Dette bildet sammenfatter på mange måter alle Beckmanns opplevelser fra krigen, men med andre omgivelser. Her finnes lidelser, smerte, fysiske skader, frykt, seksualisert vold, liv og død. Det som allikevel er spesielt er at det samme var å finne i etterkrigstidens Tyskland. Tyskland som selv ikke hadde opplevd krigshandlinger inne på tyske områder skulle allikevel oppleve tilstander som minnet sterkt om krigen, om enn i mye mindre grad. Tyskland led like mange sivile tap i form av underernæring, sykdommer og høy spedbarnsdødelighet som militære tap under krigen¹¹⁰.

3.4. 20-tallet og krigens konsekvenser

¹⁰⁸ Schwarz, *Dix und Beckmann*, 16.

¹⁰⁹, *Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, (Cambridge: The University Press, 1974), 57.

¹¹⁰ Pleticha (red.), *Deutsche Geschichte: Republik und Diktatur*, 15.

3.4.1 Tilfriskning i selvportrett

Det er uvisst når på året i 1919 Beckmann malte *Selbstbildnis mit Sektklas* (**fig. 29**), men sannsynligvis var dette etter at de revolusjonære opptøyene brutalt hadde blitt slått ned av styresmaktene og gemyttene hadde roet seg. Hvis man sammenligner dette bildet med *Selbstbildnis mit rotem Schal* (**fig. 19**) fra 1917 er det tydelig at stilen har forandret seg mye. Det anstrengte og anspekte i ansiktet hans har løst seg noe opp og han har et helt annet uttrykk. Her har Beckmann malt seg selv som en champagnedrikkende dekadent og velkledd mann i et selskapslokale. Champagnekjøleren med isbitene ser vi nederst til venstre i bildet og det kan se ut som om han lener seg mot en bar eller et høyt bord. I bakgrunnen til venstre er det et maleri på veggen som viser en smilende dame og til høyre, halvveis skjult bak en vegg står det en smilende mann med briller. Beckmanns eget smil er ganske annerledes enn disse to andre smilene som han omkranses av. Det er mer en grimase enn et smil, nesten kynisk, beregnende. Hele ansiktsuttrykket hans bærer preg av noe tilgjort og avmålt. Han ser fortsatt sliten og herjet ut. Øynene er rødlige med mørke ringer under. Uansett er uttrykket langt fra så anstrengt og krampeaktig som selvportrettet fra 1917. Det har gått to år. Tyskland har overlevd enda en krise og det er mulig å tenke fremover igjen. Her har han allerede tatt frem champagnen og sigaren. Igjen er Beckmann ett skritt foran sin tid. Det skulle riktignok flyte mye champagne i 20-årenes Tyskland, men i 1919 var Tyskland fortsatt sterkt preget av krigen og revolusjonen. Det er ikke uten en mengde ironi at Beckmann maler seg selv i denne sammenhengen. Han hadde samme år opplevd at flere av hans venner og bekjente som for eksempel Gustav Landauer hadde blitt brutalt drept for sine meninger og politiske handlinger. Revolusjonen, om han var enig med den eller ikke, ble brutalt slått ned på og mange omkom i disse kampene. Straks etter disse turbulente ukene fulgte flere år med resignasjon. Aktivistene fra revolusjonens dager rømte landet. En stor kunstnerkoloni hadde allerede siden 1916 vært etablert i Bern i Sveits og flere av Beckmanns tidligere venner og kolleger slo seg nå ned der som for eksempel Carl Einstein og Aga von Hagen¹¹¹. De som ble igjen i Tyskland måtte stilltiende akseptere at gjerningsmennene bak de brutale drapene på spartakister og kommunister fikk latterlig milde dommer og ble hyllet for å ha kjempet for fedrelandet. Hva annet kunne man gjøre enn å resignere? Man kunne late som ingenting og drikke champagne. De ubrukelige hendene duger her ikke til annet enn å holde sigar og champagne, men de er

¹¹¹ Barbara C Buenger, "Max Beckmann's *Ideologues*: Some Forgotten Faces", *Art Bulletin*, bind 71, nr. 3, September 1989, 453-479.

allikevel langt fra elegante overklassehender. Fortsatt er det mulig å ane spor av Beckmanns krigsopplevelser noen år tidligere. Hendene hans er forvridt, som i en slags dødsstivhet eller rigor mortis¹¹² som han antagelig var vitne til utallige eksempler på. Hans høyre hånd er vridt innover og fingrene, som virker helt stive, tross sigaren, hviler mot hans høyre skulder. Fingertuppene er nesten sorte og huden er blek, nesten blå. Dette er det dobbel moralske etterkrigs-Tyskland hvor det er nesten umulig å skille mellom offer og gjerningsmann og hvor det ikke lenger eksisterer sort eller hvitt, alt er grått.

Neste selvportrett, ytterlige to år senere, fra 1921, viser en enda sikrere maler. I *Selbstbildnis als Clown*, (**Fig. 27**), har Beckmann malt seg selv som en person kledd for karneval. Når det handler om karnevalstemaene hos tyske kunstnere er det viktig å huske på at karnevalstradisjonene står svært sterkt i Tyskland og Beckmann benytter seg ofte av dette temaet for å illustrere sin avstand til resten av verden. En utkledd person er nettopp ikke seg selv på utsiden. I dette tilfellet er han utstyrt med slapstick, trompet, klovnekrage og maske. Masken ligger i fanget hans, det ser ut til å være en grisemaske. Igjen har han malt sin høyre arm utstrakt, slik man tradisjonelt maler Kristus hvor han viser frem sine stigmata, som i *Die Nacht* (**fig. 20**). Den andre armen holder slapsticken og det kan se ut som han har en sigar mellom fingrene. En slapstick er et slags skøyer instrument bestående av to tynne treplater som smeller høyt når man slår med den og var typisk brukt i karneval. Slapstick forekommer også i *Fastnacht* (**fig. 28**) fra 1920. Dette bildet er i likhet med *Die Nacht* og *Selbstbildnis als Clown* spekket med symboler. Bildet forestiller tre personer som har kledd seg ut for å gå på karneval. En mann og en kvinne står oppreist med karnevalseffektene på, og den tredje personen ligger på gulvet utkledd som en ape. Ikke bare er han utkledd som en ape, det ser ut som han oppfører seg som en ape også og går helt inn i rollen som et sirkusdyr. Han holder en leketrompet mellom bena og har en slapstick i sin venstre hånd. Mannen til venstre har også en slapstick, lik den i *Selbstbildnis als Clown*. Her finnes igjen de typiske symbolene. Stearinlysene, et liggende og et stående i vinduskarmen. De runde, gjentakende formene er til stede, både i trompeten og grammfonen på hyllen. Rommet er trangt og skjevt. De skjeve veggene og listene gir en virkning av klaustrofobi. Alle tingene er presset sammen på så lite plass som mulig og bidrar til en anspent og stressende stemning. Åpen på gulvet kan minne om Beckmanns hodeform og hendene ligner på hendene i *Selbstbildnis mit Sektkelch* (**fig. 29**).

¹¹² Rigor Mortis, lat. Dødsstivhet, etter døden inntreffer gradvis en stivhet i muskulaturen. Stivheten holder seg fra ett til flere døgn og avtar så gradvis. Petter Henriksen (red.), *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon*, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2006).

Også her er blodårene synlige og huden er gusten og grønn-blå. Masken er som trødd på ansiktet hans og bevegelsene er svært tvangspregte og anspente.

Både i *Fastnacht* og i *Selbstbildnis als Clown*, ser vi det forvridde i handlingene som minner om dødsstivhet, men i *Selbstbildnis als Clown* har han mer plass enn i *Selbstbildnis mit Sektklas*. Figuren er mer oppreist og vi ser mer av kroppen. Fortsatt er rommet nokså trangt og perspektivet er helt ulogisk og urolig. Stolen står skjevt i forhold til veggene bak og veggene stemmer heller ikke i forhold til hverandre. Reinhard Spieler sammenligner dette portrettet med en konge på sin trone, septeret er her erstattet av slapstikken, han sitter i en gyngestol i stedet for på tronen.¹¹³ Han har lagt fra seg det kyniske fra forrige selvportrett. Nå er masken til frivillig bruk. Han kan selv velge å ta den på når han vil. Som en konge er han her mer herre over sitt eget liv. Det krampeaktige har sluppet taket og han har et roligere, mer tilfreds uttrykk. Den utstrakte armen minner oss om at han fortsatt bærer sårene sine med seg friskt i minnet. Han er i stand til å transformere opplevelsene sine til dyrebare erfaringer og konsekvensen blir denne saklige, kjølige distanserte formuleringen av seg selv. Han ser ikke bare på seg selv på denne kjølige måten, men maler også videre i denne stilen. Beckmann er en mann av sin tid og befinner seg stadig et hestehode foran de gjeldene trender i samfunnet. Temaet teater, maske og klovneri blir stadig tatt opp igjen i Tyskland og Europa på 20-tallet, for eksempel i *Das Salzburger grosse Welttheater* av Hugo von Hoffmannstahl. I stykket får Verden beskjed av Mesteren om at alle mennesker skal få utdelt hver sin rolle innenfor et begrenset tidsrom på jorden. Døden skal være scenemester og vil sørge for at den enkelte ikke bruker mer enn sin tilmålte tid på jorden. Verden har vanskelig for å forstå og Engelen forklarer at når enden kommer handler det ikke lenger om hvem som hadde hvilken rolle, men hva den enkelte gjorde med rollene de fikk utdelt. Om han hadde tiggerens stav eller kongens septer er ikke poenget. Uansett kom ikke stykket ut før i 1922, men selve inspirasjonskilden kom fra den spanske 1600-talls dikteren Pedro Calderón de la Barca som ga ut sitt *El Gran Teatro del Mundo* i 1655 og som Hoffmannsthals verk bygger på. Det spanske mesterverket ble gjenoppdaget av de tyske klassisistene og kom på tysk i 1846.¹¹⁴

KAPITTEL 4. OTTO DIX

¹¹³ Reinhard Spieler, *Max Beckmann 1884–1950: The Path to Myth*, (Köln: Benedikt Taschen Verlag, , 1995), 53.

¹¹⁴ Petter Henriksen (red.), *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon*, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2006).

4.1 Krigserfaringer

4.1.1 Tiden like før krigen

Otto Dix fikk utdannelsen sin på Kunstgewerbeschule i Dresden og ble opplært i den tyske og nederlandske tradisjon fra det 16. århundre. Utdanningen bestod i å studere og kopiere middelalderkunstnerne som Grünewald, Dürer, Cranach, Baldung Grien og Jan van Eyck, som var å finne i Dresden. En van Gogh-utstilling var å se i Galerie Arnold i 1911 og var en viktig inspirasjonskilde ved siden av de gamle maleriene. Et av bildene fra tiden på skolen i Dresden er *Selbstbildnis mit Nelke* (fig. 30), fra 1913. Her står den unge Dix rank og stolt mot en intens blå bakgrunn. Han er streng og alvorlig i blikket og i hånden holder han en rosa nellik. Seriøsiteten hans som maler er tydelig i dette maleriet. I et brev til vennen Hans Bretschneider fra 1912 skriver han:

„Seien Sie brav und nicht außergewöhnlich, Sie sind jedoch nicht Handwerker und da müssen Sie den Leuten gefallen!“ Aber daß mal einer etwas Höheres erreichen will, daran denkt niemand. Aber ich muß es. Unser großer Meister Böcklin war nicht brauchbar (nach Ansicht der Prof. zurecht) für die Akademie. Und Menzel mußte in der Gipsklasse der A. d. b. K. [Akademie der bildenden Künste] Valet sagen, „weil er nicht zeichnen konnte“...¹¹⁵

I dette brevet beskriver han den strenge tradisjon han og hans medstudenter er oppdratt i, og han trøster seg med at de gamle mestere hadde det like strengt. Kanskje for strengt. Også her var behovet for forandring og ikke minst spenning og en ny giv stort. Dix var kun 23 år da krigen brøt ut, men krigsbegeistringene var ikke mindre av den grunn. Også Dix leste Nietzsche og sammen med sine studiekamerater vervet han seg frivillig til krigstjeneste.

4.1.2 Frivillig i krigen

Otto Dix fikk en lengre opplæring i Dresden og Bautzen sammen med sin venn og malerkollega Kurt Lohse. Her fikk han blant annet opplæring i bruk av tung haubitser¹¹⁶ og

¹¹⁵ ”Vær flink, men ikke usedvanlig, De er uansett ingen håndverker og folk må kunne like dem.!” Men at noen kanskje vil noe mer engang, det er det ingen som tenker på. Men jeg må det. Vår store mester Böcklin var ubrukelig for akademiet (og med god grunn etter professorenes oppfatning). Og Menzel ble henvist til gipsklassen i følge Valet, ’fordi han ikke kunne tegne’”. Udatert brev fra 1912, til Hans Bretschneider, Privat eie. Offentliggjort i Ulrike Lorenz, (red.), *Dix avant Dix*, (Jena, 2000), 273.

¹¹⁶ Haubits eller haubitser, en relativt kort kanon som skyter granater med middels munningshastighet, som regel i høy bane, spesielt egnet som feltartilleri. David Stevenson, *1914-1918: The History of the First World War*. xvii-xviii.

tungt maskingevær, forkortet som MG. Dette var i Reserve Regiment 102, og han ble forfremmet til korporal like før han i september 1915 kom til fronten.

Dietrich Schubert beskriver Dix' behov for å skildre sine krigsopplevelser som en slags katarsis¹¹⁷, eller renselse. Dix leste en rekke filosofiske tekster under krigen, også Nietzsche, i likhet med Beckmann. Han leste Kant og Schopenhauer og hadde planer om også å gi seg i kast med Schleiermacher¹¹⁸. Under krigen ble Dix også opptatt av den iranske religionen Zoroastrismen som er det greske og latinske navnet på Zarathustra, og det gnostiske dualistiske livssynet som også Beckmann var opptatt av. Han lærte seg Esperanto og var med i en bevegelse kalt Mazdaznan som også er en del av den iranske religionen¹¹⁹.

Kommunikasjonen foregikk via feltpost og tekstene viser at Dix på tross av krigens tragiske realiteter greide å holde hodet kaldt og tenke relativt objektivt på det han opplevde, med en viss avstand, på samme måte som Beckmann.

Dix skrev en usammenhengende dagbok i krigen med opptegnelser i forbindelse med forsyninger til fronten og navn på soldater i troppen hans. Der finnes ordforklaringer over filosofiske ord og uttrykk. Han skrev om syndsbegrepet og om de andre soldatenes moral. Det finnes også oppramsinger som "Läuse, Ratten, Darachtverhau, Flöhe, Granaten, Bomben, Höhlen, Leichen, Blut, Schnaps, Mäuse, Katze, Gasen, Kanonen, Dreck, Kugeln, Mörser, Feuer, Stahl, das ist der Krieg! Alles Teufelswerk."¹²⁰ Han sendte brev hjem til familien og til hybelvertens datter, Helene Jacobs, i Dresden. I disse brevene og feltpostkortene finnes det en mengde skisser fra skyttergravene og han takker stadig for matvarer og tegnesaker som Helene Jacobs og familien hennes sender ham. I tillegg skriver han også inngående om opplevelser fra skyttergravene, og i følge Jörg Schneider virker det mer som han skriver det for seg selv enn for henne.¹²¹ I etterkant av krigen og frem til sin død i 1969 finnes det også en del interessante uttalelser. Sitatet nedenfor er hentet fra en plateinnspilling som Dix gjorde i 1963. Da var han 72 år gammel og han ser tilbake på sin tid som soldat:

...deswegen musste ich in den Krieg gehen. Und als junger Mensch wissen Sie, da ist es Ihnen doch scheißegal, ob de vorn einen vor den Detz kriegst oder nicht. Ganz egal. Ich muss raus. Angst gibt's da nicht. Ich habe Angst gehabt als, als junger Mensch. Natürlich wenn de dann vorkommst, langsam vorging an die Front, also vorn, da war eine Hölle von Trommelfeuer, na ja - jetzt kann man lachen – da

¹¹⁷ Schubert, *Otto Dix: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 25.

¹¹⁸ Schneider, *Religion in der Krise*, 223.

¹¹⁹ Ibid, 223

¹²⁰ Sitert. Op. Cit. 237.

¹²¹ Op. Cit. 234-235.

war Scheiße in den Hosen, net war. Aber je weiter man vorkam, um so weniger hatte man Angst. Ich musste auch erleben, wie neben mir einer plötzlich umfällt und weg ist und die Kugel trifft ihn mitten. Daß musste ich alles ganz genau erleben. Daß wollt' ich. Also bin ich doch gar kein Pazifist, oder?¹²²

Her beskriver han viljen til å oppleve krigen på grunn av nysgjerrighet og et ønske om å se ting med egne øyne. På samme måte som Beckmann, viser han en slags naivitet overfor livet og en merkelig undervurdering av selve krigen. Han reiste i krigen som kunstner mer enn som soldat. Mange av hans studieveenner i Dresden reiste også i krigen, blant andre Kurt Lohse og Otto Griebel. Hurrapatriotismen hadde fotfeste også her og man gledet seg over mulighetene krigen kunne by på.

4.1.3 Høstslaget i Champagne

Hans første opplevelser ved fronten var høstslaget i Champagne som varte fra 22.9 til 6.11. 1915. Her var han korporal for en MG-tropp ved det XII. Res. Art. Kom. (reserve artilleri kompani). Dette var inntil da et av de verste angrepene, når det gjaldt det som på tysk kalles "Materialschlacht". Begge sider satte inn enda mer tungt skyts både for å beskytte sine egne tropper og for endelig å kunne trenge gjennom motstandernes ekstremt motstandsdyktige stillinger. I vinterslaget som hadde stått på samme sted foregående vinter hadde ikke de allierte maktet å trenge gjennom de tyske stillingene og situasjonen forble uendret, bortsett fra de menneskelige og materielle tapene. Denne gangen ville de allierte tvinge frem et gjennombrudd ved ytterligere bruk av tungt artilleri. Frankrike på den ene siden hadde 27 divisjoner og 1650 skyts¹²³. På den tyske siden hadde de 7 divisjoner og 475 skyts¹²⁴. Slaget begynte med gjensidig massiv beskytning fra begge sider. Etter flere dager begynte de allierte

¹²² "...derfor måtte jeg bli med på krigen. Og som ung, vet De, da er det en revnende likegyldig om man får seg en på trynet eller ikke. Helt likegyldig. Jeg må ut. Frykt finnes ikke der. Jeg hadde jo angst som ungt menneske. Naturligvis når man kom nærmere, gikk sakte mot fronten, altså foran, der var det en helvetes trommeild, nå ja, nå kan man le av det – der var det skitt i buksa, ikke sant. Men jo lenger man kom fremover, jo mindre redd var man. Jeg måtte også oppleve hvordan noen plutselig falt om ved siden av meg, og vekk var han. Kulen traff midt i. Allikevel måtte jeg oppleve det nøyaktig. Det ville jeg, altså er jeg vel ingen passifist, eller?" Fra en plateinnspilling fra 1963, begynnelsen mangler, sitert Op. Cit., 227.

¹²³ Betydningen av skyts her er militære våpen. Anntall skyts inkluderer kanoner, maskingevær.

¹²⁴ I 1914 bestod, på den tyske siden en full infanteridivisjon av 17'500 offiserer og menn, 72 stykk artilleri og 24 maskingevær. På den franske siden var en full divisjon 15'000 offiserer og menn, 36 stykk artilleri og 24 maskingevær. På den britiske siden betydde en divisjon 18'073 [sic!] offiserer og menn, 76 deler artilleri og 24 maskingevær. Etter at krigen hadde vart en stund gikk ofte antallet menn ned, mens antallet våpen økte. Et armékorps bestod ofte av to infanteridivisjoner og en armé bestod av to eller flere korps. Fra 1914 fantes det armégrupper som bestod av en rekke arméer fra 500'000 til over én million menn. Et kompani som Dix var skytter i bestod av opp til 200 mann. David Stevenson, *1914-1918: The History of the First World War*, xvii-xviii.

troppene å rykke fremover i en 32 kilometer bred front. Dette høyst kontrollerte fremstøtet førte til at de tyske stillingene ble presset tre kilometer tilbake. Den andre forsvarslinjen hos tyskerne var likevel uskadet og de tvang tilbake ytterlige fremstøt fra de allierte. Den tyske militære ledelsen hentet i tillegg tropper fra østfronten, men det ble likevel ingen gjennombrudd under dette slaget, selv om de angrep hverandre gjensidig helt frem til begynnelsen av november. Da innstilte de allierte forsøket og telte sine døde, som på den siden utgjorde omtrent 250 000 mann. På den tyske siden var det nesten 150 000 døde. De allierte hadde på dette ene slaget brukt 5,4 millioner granater¹²⁵. 12.11.1915 får Otto Dix tildelt Jernkorset av 2. klasse for sin heltemodige innsats. Det kommer ikke frem av litteraturen hva han ble dekorert for, men slik tilstanden var noen steder kunne man bli belønnet kun for å ha overlevd.

Fra krigshandlingene lager Dix en mengde tegninger og skisser. Mange av dem sender han hjem som postkort eller får venner til å ta vare på dem for seg. En av de første tegningene fra selve fronten er *Schützengraben mit Blumen* (**fig. 31**). Skyttergraven snirkler seg i sikksakk innover i bildet og oppå vollene vokser det blomster. Et annet mindre håpefullt bilde er *Stürmender* (**fig. 32**), også fra 1915. Her ser vi en aggressiv soldat i angrep. Mannen er tegnet med raske harde linjer, ikke ulikt teknikken til Beckmann i *Das Totenhaus* (**fig. 15**) for eksempel. Stilen er kantet og grov. Raske streker illustrerer fart og fremgang på en nesten futuristisk måte. Som i *Selbstbildnis als Mars* (**fig. 7**) fra samme år er stilen fortsatt preget av kubismen. I noen av tegningene er formen nesten helt abstrakt, som for eksempel i *Gräberkreuzung in der Champagne* (**fig. 33**). Her er det lite av de gammelmesterlige idealer. Stilen er spontan og umiddelbar. Tegningene er redusert til streker og det kunstneriske uttrykk har fritt utløp. Her har han ingen professorer hengende over skuldrene sine som forteller ham at han ikke kan tegne.

4.1.4 Slaget ved Somme

I februar 1916 startet det blodige slaget i Verdun der general von Falkenhayn forsøkte å slite ut de allierte styrkene, men de sterke franske festningsanleggene holdt stand tross tapene på til sammen 700 000 mann. Her døde også Franz Marc.

¹²⁵ Deutsches Historisches Museum, Lebendiges Museum Online "Erste Weltkrieg", <http://www.dhm.de/lemo/html/wk1/> 12.12.06

Fra 25. juli deltok Otto Dix i slaget ved Somme som varte helt til 26. november 1916. Her omkom mer enn 500 000 tyske soldater, 200 000 franske og over 500 000 briter. Området de allierte vant på disse fem månedene var allikevel ikke mer enn 40 kilometer bredt og 12 kilometer innover mot fienden¹²⁶. Områdene de vant stod heller ikke i forhold til de menneskelige tapene og krigen ble mer og mer meningsløs samtidig som den ble mer og mer brutal. Siden tyskerne innførte sennepsgass som våpen hadde de allierte også utrustet seg med kjemiske våpen og det var enda lettere å drepe. I tillegg led mange soldater av tidligere nevnte bombesjokk, og smittsomme og dødelige sykdommer som tyfus herjet skyttergravene. Som troppefører og maskingeværskytter var Otto Dix ved fronten store deler av tiden. Det kan man også spore i tegningene hans og han beskriver alt fra typiske krigssituasjoner i angrep til dagliglivet som soldat. *Fallende Reihe* (**fig. 34**) er fra 1915/1916 og tegnet med kritt. Den viser en rekke med soldater i formasjon som en vifte. Flere ligger nede på bakken, noen er i ferd med å falle, mens andre tar seg til hodet eller til hjertet. Alle er tegnet på lik måte og vi ser ingen individuelle trekk. Alle er upersonlige og uidentifiserbare. Det er langt fra de unge, begeistrede rekruttene her. Alle er like og alle lider samme skjebne. Det er heller ikke mulig å se hvilken side disse soldatene tilhørte. De minner mer om tinnsoldater og det hele er utført på en nesten mekanisk måte. I tillegg har han skissert opp tegningen slik at det kan se ut som om alle soldatene er meid ned av en og samme kanon. Viften som er streket opp med senter nederst til høyre, stråler ut og treffer alle soldatene i rekken. Kanskje er det en maskingeværstilling like utenfor billedkanten nede i høyre hjørne. Dette er situasjoner som Dix må ha vært vitne til utallige ganger og sikkert også bidratt til selv. Men hva var motivet for å tegne soldatene så identitetsløse? Siden dette gjentar seg i mange av tegningene hans kan det virke som om det var bevisst. Det fantes kanskje ikke noe kunstnerisk behov for å vinne over fienden på papiret. Kunsten var nøytral og om det var en av hans egne eller fienden som ble drept var det ikke det som var motivet for tegningene. I følge sitt militærpass var han under dette slaget utplassert ved Bapaume, Cléry-sur-Somme, Templeux-la-Fosse og Monacu-Ferme¹²⁷. Fra Monacu-Ferme opplever han å være en av 9 overlevende av et helt kompani. Han beskriver opplevelsen i et brev:

¹²⁶ Deutsches Historisches Museum, Lebendiges Museum Online, "Erste Weltkrieg", <http://www.dhm.de/lemo/html/wk1/> 12.12.06

¹²⁷ Schubert, *Otto Dix, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 23.

Die Stellung wurde so umgeackert (vom 28er Kaliber franz. Granaten), das man keinen Graben mehr sah... Von der 6. Kompanie dieses Rgts. Blieben 9 Mann übrig... Jetzt sind wir weit hinter dieser Hölle in dem Ort Mauvais. Vielleicht erhalte ich nun mal Urlaub...¹²⁸

I denne perioden var han også med på stillingskamper i Artois som varte fra 23.8 til 23.10. 1916 Her traff han også sin kollega fra Dresden, Otto Griebel, mens de øvde på å kaste håndgranater¹²⁹. I midten av desember blir Dix syk og har et opphold fra fronten frem til februar 1917. På nyåret er han med i forskjellige slag ved Artois og sommeren tilbringer han i Yser ved den belgiske grensen. Etter dette er han med i sommerslaget i Flandern ved Ypern før han tar en lengre pause. I august melder han seg på et kurs for å kunne delta i luftvernet og styre tungt luftvernsskyts. På grunn av dette kurset måtte han kjempe ved østfronten i november og desember 1917.

4.1.5 Kunstnerisk produksjon i krigen

Fra 1917 finnes det flere fargesterke bilder fra kamphandlinger. Flere av motivene er utbombede landskap, skyttergraver og granatangrep. I *Granattrichter* (**fig. 35**) fra 1917 bruker han mange forskjellige farger for å vise granatene som kommer mot forgrunnen i bildet. Det er natt og i bakgrunnen kan vi se et gjerde med piggråd. Soldatene er streket opp med hvit maling og er tegnet delvis som skjeletter og dødninghoder. Kroppene er gjennomsiktige og ser ut til å forsvinne mot bakgrunnen. Granatene i luften ser ut som fyrverkeri og de lyser opp som stjerner i gult og rødt og hvitt. Sterke farger er også spredt rundt på lerretet og gir et kaotisk, eksplosivt uttrykk.

Noen av de mest spennende bildene Dix arbeidet med under krigen var fra landskapsområder ødelagt av granater, miner og flammekastere. Kunsthistorikeren Otto Conzelmann har til og med beskrevet bildene som vakre og romantiske.¹³⁰ Disse bildene er ofte uten mennesker, men allikevel taler de sitt eget språk når de på den mest brutale måte illustrerer hva som har skjedd der og hvilke enorme ødeleggende menneskelige krefter som har rast over naturen som engang var fruktbar. Det er tomt og mørkt. Trærne er nå bare sorte forkullede stammer som står igjen på en grunn av aske. Alt liv er borte. Conzelmann skriver at nedbrytelsen av det

¹²⁸ ”Stillingen ble så omkalfatret (av 28 kaliber franske granater), at man ikke så skyttergravene lenger... Av det 6. kompaniet i dette regimentet var det kun 9 mann igjen... nå er vi langt bak dette helvete i området Mauvois. Kanskje får jeg snart ferie.” Conzelmann, 1983, 146

¹²⁹ Schubert, *Otto Dix, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 23.

¹³⁰ Otto Conzelmann, *Otto Dix*, (Hannover: Fackelträger-Verlag Schmidt Küster GmbH, 1959), 17.

materielle har gitt landskapet nye bisarre former. Dix ser skyttergraver, granathull og ruiner som månelandskap i ingenmannsland. Han oversetter alt dette til drømmelandskap i glødende farger og sirkulende rytmiske bevegelser. Han nærmer seg nesten abstrakte former.

Granathullene ser ut som om de blomstrer. Blodige måner lyser opp de gjennomhullede landskapene. Aldri var Dix nærmere Der Blaue Reiter enn her, skriver Conzelmann.¹³¹

Her viser Dix seg fra sin kunstneriske side. Det er mer kunstneren enn soldaten Dix som taler til oss gjennom disse ekspresjonistiske bildene. Som soldat har han vært med på ødeleggelsene, men som kunstner kan han, med et nesten kynisk blikk se fargene og formene og sette dem sammen til sitt eget suverene fantasilandskap.

Et eksempel på dette kan vi finne i *Die Stellung* (**fig. 36**), fra 1917. Dette er en av de mange gouachene han malte ved fronten. Vi ser et kaotisk, nesten futuristisk landskap i rødbrune toner. Det eneste gjenkjennelige her er en sort trestamme i midten av bildet. Resten er bare jordvoller. Treet er ribbet for alle blader og ser forkullet og dødt ut. Her ser vi et eksempel på den menneskelige ødeleggelse av naturen og alt levende. Kaos og tomhet er til å ta og føle på. Det er voldsomt samtidig som det illustrerer den store stillheten etter slaget.

Abendsonne (**fig. 37**), fra 1918 er også i gouache. Midt i bildet ser vi en stor, rød sol. Solen sender ut fargerike stråler, malt med brede penselstrøk. I forgrunnen kan vi skimte to soldater og piggråd. Bortsett fra dette er det hele ganske abstrakt. Det kan minne om en sublim blanding av det vakre landskapet og de grusomme realitetene i skyttergraven. Her er objektene underordnet og selve stemningen og opplevelsen av fargene er det viktigste. Denne stilen er typisk for Dix i disse årene og, som det senere også vil vise seg, er ikke dette en stil han blir værende ved. Dette gjelder kun for hans krigsbilder. På mange måter er det en slags optimisme i fargebruken og streken og også en slags idealisering å spore. Som i Worringers ånd må objektet vike for farger og former midt i det grusomme og ubarmhjertige. Men ikke helt. Han mister aldri helt figuren og sakte men sikkert forandrer denne stilen seg mot det objektive. Året er 1918 og Otto Dix er igjen ved Ypern. Krigens siste fase varte helt fram til oktober og krigstrettheten hadde satt inn for de fleste.

¹³¹ Ibid, 17.

4.1.6 Tilbakeblikk

I 1924 publiserte Otto Dix en mappe med raderinger med motiver fra krigen. De fleste av disse er tegnet etter hukommelsen fra skyttergravene, blant andre *Bei Langemark* (**fig. 40**) hvor motivet er fra 1918. Bildet viser de ødeleggelser tungt artilleri kan forårsake. Det ødelegger ikke bare mennesker og dyr, men også hele landskapet og gjør det om til noe annet. Dette andre har Dix fanget i sine tegninger og guacher. I *Bei Langemark* ser vi et landskap som er ødelagt av flere år med krig. Det finnes ingen bygninger eller gjenstander i bakgrunnen, kun naken jord. I mellomgrunnen ser vi rester av forsvarsverk med piggetråd. De makabre detaljene finner vi helt i forgrunnen. Når vi ser nærmere etter ser vi at det ligger rester av mennesker halvt begravd i bakken. Midt på ligger to hodeskaller, det ene med deler av skjelettet intakt. Til venstre ligger et lik som fortsatt har overkroppen i behold, men mangler underkropp. Etter hvert som man studerer bildet nøyere ser man flere og flere rester av mennesker. Menneskerestene går nesten i ett med jorden og er i ferd med å forsvinne helt. Her kan man forestille seg at om en stund vokser dette landskapet til og alle spor etter menneskene vil være slettet i det evige kretsløpet av liv og død. Men her har vi fortsatt ikke kommet så langt. Dix har fanget stadiet før restene blir til jord, han foreviger det som omverdenen helst ikke vil vite av. Unge menn som døde sin såkalte heltedød for fedrelandet er her levnet lite verdighet. De har rett og slett bare blitt liggende. Soldatene som kjempet i de forskjellige slagene måtte stadig forholde seg til at det var blitt utkjempet slag der tidligere og at det derfor lå døde mennesker så å si over alt i forskjellig grad av forråtnelse. Dette kan vi også lese ut fra dette bildet ved at de forskjellige levningene er på forskjellige nivåer i nedbrytningsprosessen. Dette bildet er utført på en annen måte enn de samtidige skissene og gouachene. Avstanden skaper et rom for videre utvikling av motivet og som vi skal se blir den realistiske formen brukt for å få frem det sanne i de groteske detaljene. Resten av denne serien vil jeg komme tilbake til senere.

Nysgjerrigheten hadde drevet ham ut i krigen og han stod for den avgjørelsen han hadde tatt. I 1964 sier han: "ich wollte ganz einfach – fast reportagemäßig – meine Erlebnisse der Jahre 1914-1918 zusammenfassend sachlich schildern, und zeigen dass echtes menschliches Heldentum in der Überwindung des sinnlosen Sterbens besteht."¹³²

¹³² Fra en samtale med Karl Heinz Hagen, sitert i Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, 84.

4.1.7 Tiden rundt Revolusjonen. Mer Abstraktion enn Einfühlung.

I november 1918 var krigen formelt over og Otto Dix reiste hjem fra fronten. Han flyttet tilbake til Dresden og begynte på akademiet der, hvor også Oskar Kokoschka, som også var krigsveteran, var lærer. I Dresden var det vanskelige tider sosialt. Fettrasjonene hadde sunket til en femtedel og kjøttrasjonene til en åttendedel av nivået i fredstid og levestandarden generelt var nå en tredjedel av det den var før krigen¹³³. Årene 1919 til 1923 var også inflasjonsår og det å kunne omsette penger i noe håndfast var viktig. Derfor var disse årene svært dårlige for økonomien, men førte til en voldsom oppblomstring innen billedkunsten. Investorer søkte sikkerhet for pengene sine og kunst var for en periode den eneste verdien man kunne stole på.

I en periode frem til 1920 var Dix med i DADA-bevegelsen. DADA var en bevegelse som startet i det nøytrale Sveits under første verdenskrig. Bevegelsen hadde et klart standpunkt mot krigen men protestene befant seg i begynnelsen altså ikke i Tyskland. I 1920 ble det holdt en stor DADA-messe i Berlin og Dix deltok der sammen med blant andre George Grosz og John Heartfield. Dix eksperimenterte en del med ulike stiler og medier. Han eksperimenterte med forskjellige teknikker, blant annet collage. Her skiller han seg fra hva Max Beckmann gjorde i sin etterkrigsperiode, og det ser ut til at han famler en del før han i 1920 finner en fastere form og det saklige uttrykket. Kan denne perioden speile Otto Dix sin mentale tilstand etter å ha overlevd nesten fire år i skyttergravene? Der Beckmann går inn i figuren og i selvportrettet på en intens og selvransakende måte fjerner Dix seg for en periode fra det virkelige og saklige. Her gjør Worringers teori om "abstraktion" seg gjeldende. I og med at Otto Dix i en periode lekte med kubistiske former og mer abstraherte og stiliserte motiver i motsetning til den saklige realismen han fortsatte med senere, er denne perioden kun en avstikker inn i et øyeblikks forglemmelse. For noen måneder stikker han hodet i sanden, men han slutter ikke å male. Dette er en periode hos Dix som det er skrevet svært lite om og få har forsøkt å forklare årsaken til den.

I denne perioden maler han *Schwangeres Weib* (**fig. 38**). Bildet forestiller en kvinne og et dyr som minner om en liten okse. Kvinnen er malt med store runde former i rødt. Sirklene gjengir kvinnens alle former fra topp til tå i nesten sfæriske gjentakelser. Det ser ut som om kvinnen

¹³³ Fritz Löffler, *Otto Dix*, (Wien & München: Anton Schroll & Co, 1967), 17.

utstråler flere sirkler i et blått slør som omgir kroppen hennes. Som selve det livgivende vesen er hun besatt av en kraft større enn henne selv. Magen er også stor og rund og hodet hennes er bøyd ned mot denne. Rundt om på kroppen hennes er det små gule stjerner. Øynene hennes er stjerner, hun har stjerner over hodet og på brystene og magen. Stjerner drysser også nedover mot den lille oksen som har en stjerne midt i pannen. Som i *Selbstbildnis als Mars* (**fig. 7**), kom jeg igjen frem til det apokalyptiske fra bibelfortellingene. I Johannes Åpenbaring, kapittel 12, beskrives kampen mellom den store dragen og den gravide kvinnen slik: ”Et stort tegn viste seg på himmelen: en kvinne som var kledd i solen, med månen under sine føtter og med en krans av tolv stjerner på hodet. Hun var med barn og skrek i barselsmerter og fødselsrier”.¹³⁴

Stjernene blir også nevnt like etter, i beskrivelsen av den store dragen som sveiper ned en tredjedel av alle stjernene med halen sin og lar dem drysse ned på jorden. Nede mot bakken, på bildet er forskjellige blomster strødd utover. Den lille oksen har synlige testikler og representerer kanskje det mannlige som sammen med kvinnen utgjør en åndelig helhet av jordisk liv. Kontrasten er stor til for eksempel *Selbstbildnis als Mars* (**fig. 7**) fra 1915 hvor Dix forutså grusomhetene han skulle oppleve i krigen. Her ser han kanskje også fremover, mot en ny tid med ny optimisme. Kvinnen skriker ikke i fødselssmerter slik det står i bibelteksten, men tvert imot utstråler bildet en ro og harmoni ved hjelp av fargene og formene. Her finnes heller ingen grusomme visjoner som i *Selbstbildnis als Mars*, naturlig nok. Grusomhetens tid er over. Han spiller enda videre på dette temaet i *Mondweib* (**fig. 39**) fra samme år. Her har til og med den runde kvinnen en stjernekrans på hodet slik det er beskrevet i Johannes Åpenbaring. Her spiller også Nietzsche inn med troen på at samfunnet igjen skulle oppstå som en fugl fønix av asken. Fritz Löffler skriver om disse bildene at de er erotiske forbundet med det kosmiske¹³⁵, men da har han ikke tatt de bibelske dimensjonene i betraktning.

4.1.8 Inn i abstraksjonen

Wilhelm Worringer sammenlignet aldri sin ”abstraktion” med samtidens abstraherte malerier. Det er kanskje sannsynlig at han hadde tendensene i samtiden i tankene da han skrev sin

¹³⁴ Bibelen, Johannes Åpenbaring, 12:1-2.

¹³⁵ Löffler. *Otto Dix*, 20.

avhandling, men teoriene ble aldri overført dit. Likevel er det ikke vanskelig å relatere det han sier til disse tendensene i tiden. Med "abstraktion" og den "åndelige agorafobi" menes som tidligere nevnt at hos primitive folk er det et reelt behov for å ta tingene ut av sammenhengen og gi dem en slags universell forevigelse i en abstrakt form. Det er menneskets møte med verden som er utslagsgivende for stilvalg og formalt uttrykk. Det at Otto Dix her tar en avstikker på vei mot det realistiske og saklige er kanskje hans måte å forevige noe som er universelt, men uttrykker ikke et behov for empati og realisme som han jo kommer tilbake til tidlig på 20-tallet. Det finnes ikke større kilde til dehumanisering og umenneskelige tilstander enn første verdenskrig. Hvis vi skal overføre begrepene "abstraktion" og "einfühlung" på Otto Dix, vil han i denne perioden like etter krigen kunne bli kategorisert etter begrepet abstraktion, men det forandrer seg raskt. Etter hvert som han får større avstand til krigen blir bildene hans helt empatiske og einfühlungsbegrepet er på sin plass. Ikke bare det primitive mennesket griper til abstraksjon, men også den moderne kunstner. Wassily Kandinsky og Franz Marc blant andre, malte helt abstrakt allerede før krigen, som jeg har vært inne på tidligere. Worringer hevder at de abstrakte grepene gir ro og trygghet fra en frykt for den materielle verden og at abstraksjonen på den måten er fryktbasert. Denne åndelige uro forsterkes etter krigen og Otto Dix kaster seg for en periode inn i denne tendensen til abstraksjon. Kanskje er det også et tegn på åndelig uro og indre frykt. Når situasjonen stabiliserer seg og avstanden til krigen øker er det igjen mulig for ham å forholde seg empatisk til krigsopplevelsene og ikke bare motivene, men hele stilen forandrer seg til en mer direkte og saklig stil.

Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin H. D. Buchloh skriver i *Art Since 1900* en artikkel om Wilhelm Worringer og Ekspresjonistene.¹³⁶ Her hevder de at termen abstraksjon passer bedre på Die Brücke kunstnerne enn Der Blaue Reiter. Ernst Ludwig Kirchner med sine prostituerte og gatescenene er malt med abstrakte elementer som uvirkelige farger og forsterkende perspektiver. Dette er for å understreke den indre uroen og den åndelige frykten som beskrives hos Worringer. For Kirchner og de andre modernistene var moderniteten primitiv på samme måte som den naturlige verden var det for det primitive mennesket. Dette skjer før krigen, hvor også Kirchner deltok og som nevnt opplevde en emosjonell krise som følge av et brutalt militært system. Han ble innlagt, men pådro seg varige skader, deriblant en rusavhengighet han aldri ble kvitt. Det som også fremkommer i

¹³⁶ Foster, Krauss, Bois, Benjamin, Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 86-87.

artikkelen i *Art Since 1900* er at krigen må være noe av det mest dehumaniserende som rammet menneskeheten og hvordan kan det da ha seg at kunstnere som Max Beckmann og Otto Dix ikke dukket inn i denne eskapistiske abstraheringen? Først vil jeg belyse veien mot Neue Sachlichkeit med flere eksempler av Otto Dix.

4.2. Krigens konsekvenser

4.2.1 Krigsinvalide

Sommeren 1920 stilte Dix ut på den første DADA-messen i Berlin. Allerede da var han beryktet for sine kontroversielle malerier. Det var en utstilling som fikk publikum til å reagere sterkt og negativt, spesielt på grunn av det anti-patriotiske og krigsfiendtlige. I tillegg til Dix stilte også George Grosz og John Heartfield ut på denne utstillingen¹³⁷. Et av de største bildene Dix hadde med på utstillingen *Die Kriegskrüppel*, (**fig. 41**), ble senere konfiskert av Nazistene og sannsynligvis ødelagt, men finnes også som grafikk. Bildet viser en typisk gatescene fra det krigsherjede Tyskland. Fire tydelig skadde soldater går på en rekke på fortauet. De to foran har amputerte ben og en krykke hver, den tredje fra venstre sitter i en slags rullestol og den siste går bak og skyver. Han har et skilt i sin høyre hånd med alfabetet skrevet opp. Det kan bety at han ikke kan snakke og når vi ser nærmere på ansiktet hans, ser vi at kjeven består av en protese. Det venstre øyet ser ut til å være glassøye. Dix antyder også at denne mannen har en benprotese med oppstiplede linjer over frakken hans, slik at vi kan se hva som er under der. Hans venstre hånd er også en protese. Mannen han skyver i rullestolen mangler både armer og ben og de sorte brillene hans kan tyde på at han er blind. Mann nummer to fra venstre har ett treben og han ser ut til å ha fått en nervelidelse i tillegg. Hele hodet og hans høyre arm skjelver kraftig og han sikler fra munnen og ser ikke ut til å ha kontroll over muskulaturen i ansiktet. Hodet hans er malt gjentagende med bølgende og vibrerende linjer slik at vi tydelig ser bevegelsen i hodet og armen hans. Mannen foran har

¹³⁷ *Von der Dada-Messe zum Bildersturm: Dix+Berlin*. (Berlin: Pädagogischer Dienst der Staatlichen Museen der Preußischen Kulturbesitz, 1991), 4.

mistet deler av kinnet og nesen og har fått et typisk ”evig glis” som følge av denne skaden. Han har to treben og en krok erstatter den ene armen hans. Ironisk nok er det en skomaker de går forbi og på veggen bak ser vi også en stor arm som peker på en langskaftet støvel. I sluttstenen over utstillingsvinduet til venstre finner vi signaturen Dix, 1920. Ingen av disse skadene var unormale å se hos tidligere soldater. Mange lå i flere år på sykehus og ble aldri friske. Plastisk kirurgi var for eksempel noe som utviklet seg på grunn av de mange ansiktsskadene under krigen.

4.2.2 Proteser i collage

Dix fortsatte å arbeide med collage. Han blandet elementer av collage og oljemaling og limte på tøystykker, metallbiter og folie. Et eksempel er *Die Skatspieler* (**fig. 42**), også fra 1920. Bildet viser tre krigsinvalidene som spiller det populære kortspillet skat. Det spilles med en spesiell tysk kortstokk, og Dix har her limt kortene direkte på lerretet. De tre mennene sitter på en kafé med typiske kafébord og stoler og bak dem henger tre utgaver av *Dresdener Zeitung* på et stativ. De tre mennene representerer alle de typiske krigsskadene. Mannen i blå jakke til høyre mangler nese og har fått kjeveprotese, som er en collage. I det nederste kjeveleddet har Dix limt på et bilde av seg selv og skrevet ”Unterkiefer-Protesemärke: Dix ” i sirkel rundt skruen. Mannen mangler også begge beina og høyre arm, som også er en protese. For å kunne sitte stabilt er kroppen satt ned i en liten kurv av metall. På jakkeslaget har han jernkorset, som var en utmerkelse som Dix selv hadde fått. Mannen i midten ser også ut til å ha en kjeveprotese. Han mangler venstre øre og øye i tillegg. Hodeskallen hans er det også gjort noe med. Her har Dix skissert opp en naken dame, som for å illustrere hva som befinner seg inni hodet på mannen. Det ser også ut som om denne mannen mangler begge armene, og under bordet ser vi at han har to treben. På grunn av dette må han altså holde kortene sine med tennene. Mannen til venstre er også armløs, men har beholdt ett ben som han kan spille kort med, og han har en protese på venstre arm. Han har også disse typiske ansiktsskadene som vist ved figur 13. Leppene hans er borte og tennene kan derfor ikke skjules. Han mangler ett øre og har et metallrør i åpningen som munner i et lite talerør som står på bordet. Det høyre øyet er også borte, og han har grove arr over hele den siden av ansiktet som er vendt mot oss. Det sier seg selv at denne formen for kortspill krevde store anstrengelser. Dette er sannsynligvis noe Dix selv så flere eksempler på, i kafeene rundt omkring i hele Tyskland i

etterkrigstiden. I dag kan slike scener virke uvirkelige på oss eller vi kan få det for oss at dette er fantasi, men det er utrolig hvor få kroppsdeler et menneske trenger for å overleve.

Dette bildet forteller oss noe om den sosiale situasjonen til de tyske krigsskadde som, etter å ha kjempet for fedrelandet og ofret sin fysiske og psykiske helbred i skyttergravene, var overlatt seg selv. De som ikke kunne arbeide eller hadde familier som kunne sørge for seg, måtte tigge. Det er deres situasjon som opptar Dix i årene etter krigen. Her tar også Dix på seg det kunstneriske ansvaret og fremstiller motiver som viser den sosiale urettferdigheten overfor alle dem som kom tapende ut. Allerede i 1915 ble det klart for regjeringen i Tyskland at budsjettet for krigsskadde aldri ville holde for alle dem som kom hjem fra krigen. Det ble imidlertid åpnet et eget kontor for både krigsskadde og enker og barn etter omkomne soldater, men like etter krigen tok det svært lang tid før både det økonomiske og praktiske kom i gang og tigging var ofte den eneste utveien. Dette bildet viser virkeligheten inntil det komiske og man kan ane en galgenhumor på tross av alvoret.

4.2.3 Tiggere

I *Prager Strasse* (**fig. 43**), fortsetter Dix på dette motivet. Her er det skadde tiggere som befinner seg i rennesteinen i Prager Strasse, hovedgaten i Dresden. Collage er fortsatt en mye brukt teknikk. Bildet viser to menn uten ben. Mannen øverst i bildet har to treben og den andre mannen har ikke engang stumpene igjen. Han sitter på et brett med hjul og staker seg frem med to staver. Mannen med trebena rekker ut sin høyre hånd og mottar et frimerke fra en behansket hånd til venstre. Nederst til venstre ser vi en hånd på en spaserstokk, men den hånden er også en protese. På motsatt side ser vi en platåsko og vi får med nederste del av skjørtekanten til en kvinne som haster forbi. To hunder svinser også rundt føttene på fotgjengerne og den ene bjeffer på mannen på trallen. Forfatteren Carl Zuckmayer skriver om Berlin i 1920:

Berlin trug damals noch den Stempel des verlorenen Krieges. Die Menschen waren nervös und schlecht gelaunt, die Strassen schmutzig und von verkrüppelten Bettlern bevölkert, Blindgeschossenen und Beinlosen, über die es mit hastigen Schritten in Halbschuhen oder Stiefeletten dahinging, so wie George Grosz und Otto Dix das gemalt haben.¹³⁸

¹³⁸ ”Berlin var den gang fortsatt stempelet av den tapte krigen. Menneskene var nervøse og i dårlig humør. Gatene var skitne og befolket av forkrøplede tiggere, skutt blinde og uten ben. Over dem skrittet støveletter og halvsko med hastige skritt slik George Grosz og Otto Dix malte dem.” Sitert i *ibid*, 4.

Mannen på trallen ruller over en veggplakat. Overskriften lyder: "Juden Raus". Dette er en krass kommentar til tendensene som allerede viste seg i tiden. Et tiltak for å bygge opp en nasjonal identitet i Tyskland etter krigen var for noen å kvitte seg med den jødiske delen av befolkningen, og de gjorde seg bemerket på et tidlig tidspunkt. Bare tre år senere forsøkte Hitler og hans menn å styrte regjeringen, og fikk kun en mild dom i forhold til alvorret ved forbrytelsen og dens konsekvenser. Her ligger parolen med jødehatet i rennesteinen. Hvem bryr seg vel om slikt når man ikke har armer eller ben og all tid og energi går med på å overleve fra hånd til munn. Var Dix her politisk forutseende? Kunne han ane hva som skulle komme, eller er det åpne ubesvarte spørsmål han stiller? Dix tar utgangspunkt i et gitt politisk problem og sender ut en kommentar uten særlig forklaring, men absurditeten til det hele er ikke til å ta feil av da han viser kontrasten fra noen menneskers beskjeftigelse med den ariske rase, til sterke menn i sin beste alder som, for fedrelandets skyld, ofret liv og lemmer, og ikke fikk annet enn et lite jernkors til takk. Både *Skatspieler* og *Prager Strasse* ble utstilt på Berliner Secesjon utstillingen 1921 og der ble bildene betegnet som "Monstrositäten".

4.2.5 Prostitusjon

Fattigdommen var enorm i Tyskland i årene etter krigen. De sosiale problemene hopet seg opp og for eksempel økte tallet på prostituerte. De prostituerte representerer i Dix' kunst, alt som er galt med samfunnet; Det skjeve kvinnesynet, den materielle nøden, det ubarmhjertige og kyniske. Otto Dix skildret disse kvinnene på mange forskjellige måter. Han skildret prostituerte med og uten halliker, bordellscener, en horemamma, prostituerte på gaten eller inne, unge og gamle, tykke og tynne. De er svært sjelden vakre eller tiltrekkende og det gir det hele en annen dimensjon enn om de var objekter til begjær. På den måten blir kvinnene grelle eksempler på mannens dyriske lyster, eller samfunnets forskrudde utvikling. I *Altar für Cavaliere*, (fig. 45), fra 1920 viser han dobbeltmoralen som skjuler seg bak fasaden, både på hus og mennesker. Dette er en collage som minner om barnebøker hvor man kan åpne og lukke deler av bildet. Med alle klaffer stengt ser det ut som en vanlig husfasade, og en pen dame kommer gående på fortauet. Nede på gaten går det også en mann og ellers ser vi bare en husfasade med persienner. Verden vil bedras. Når vi åpner klaffen på mannen finner vi en mengde avisutklipp som er limt på med setninger som "Der Deutsche Mann kann keinen Juden leiden", "Gottesgnade", "Vaterland" og "Christlich". Mannen har også et hakekors i et kjede rundt halsen. Den yppige damen får avslørt at hennes yppighet bare er polstring og at

hennes kropp er gammel og rynkete og tynn. Innenfor de forskjellige vinduene er det fra venstre en matros som betrakter et bilde av en naken kvinne. I det store rommet i midten er det en scene fra et bordell hvor to fyldige prostituerte viser frem sine underliv til en gentleman i dress. Gjennom klaffen som åpnes avsløres hva som skjer i rommet ved siden av. Det viser en kunde med en prostituert i sengen. Den prostituerte har en sigarett i munnen. I rommet til høyre for det finnes et av Dix' mange motiver med såkalte lystmord eller seksualmord. En kvinne ligger på gulvet med bena på sengen. Hun er delvis avkledd og er antakelig stukket i brystet og blodet har rent utover gulvet. Bildet beskriver på en bisarr måte denne dobbeltmoralen som regjerte i Tyskland i Weimar-republikken og som også Berthold Brecht beskrev levende i sine teaterstykker som for eksempel i *Im Dickigkeit die Städte* og Thomas Mann i *Der Zauberberg*.

I maleriet *Prager Strasse*, (**fig. 43**), henviser Dix til én type salg av menneskekroppen. Proteaseindustrien var absolutt noe man burde hatt aksjer i og mange tjente seg rike på varer og tjenester som man ikke hadde hatt begrep om før krigen. Krigen hadde drevet rovdrift på menneskene og en annen type menneskelig vare var nå i handelen i svært økt omfang, de prostituerte kvinnene.

Grunnen til den store interessen for de prostituerte hos Dix er, i følge kunsthistorikeren Brigid S. Barton, at samfunnskritikerne koblet prostitusjonen opp mot det de mente var den korrupte rollen til krigsprofitørene og den industrielle kapitalismen, som regjerte over de lavere sosiale klassene¹³⁹. De prostituerte blir dermed et bilde på hvordan profitørene og foretningmennene utnytter svakheten og uvitenheten hos arbeiderklassen. Samtidig kan det også tolkes som en illustrasjon på hvordan samfunnet under Weimar-republikken var styrt. Viktige faktorer for dette er den økonomiske krisen som herjet landet på begynnelsen av 20-tallet og den stadig pågående revolusjonen hvor den statlige hæren sloss mot de organiserte arbeiderne.

Prostitusjon var et av de vanligste og viktigste temaene hos Otto Dix. Mellom 1918 og 1925 hadde han fremstilt 13 malerier, 60 akvareller, 15 grafiske arbeider og nesten 200 tegninger rundt dette temaet.¹⁴⁰ I følge Barton er dette temaet veldig komplekst. Hun hevder at Dix forsøker å vise en sosialpolitisk holdning hvor de prostituerte kvinnene symboliserte de generelle grusomheter i et sykt og dekadent Tyskland. Han kombinerte ofte det stygge og

¹³⁹ Brigid S. Barton, *Otto Dix and Die neue Sachlichkeit 1918-1925*, (Michigan: Ann Arbor, 1981), 45.

¹⁴⁰ Op. Cit. 40.

usminkede med symboler på det forfengelige og det forgjengelige. Som en kontrast eksisterer fremmedgjøringen sammen med de groteske fysiske realiteter.

4.2.6 Seksuالمord

Temaet seksuالمord på 20-tallet er mye diskutert, spesielt av feministiske kunsthistorikere i den senere tid. I denne sammenhengen vil jeg vise hva seksuالمord har med krig å gjøre. Det er ikke tilfeldig at det like etter krigen skjedde bemerkelsesverdig mange mord på kvinner og disse mordene var ofte av seksuell karakter. Både Otto Dix og George Grosz maler mange versjoner av såkalte "Lustmord" eller seksuالمord. Motivet for disse drapene, og også for de utførlige maleriene med detaljerte skildringer av slike drap, kan også spores tilbake til krigen. Når kunstnere som Otto Dix og George Grosz valgte å beskrive disse lystmordene like levende og detaljert som de beskrev krigens og skyttergravenes grusomheter mener jeg at dette er eksempel på at skyttergravsbildene ikke bare er ment som en dokumentasjon, men at de også er et ønske om å skildre det umenneskelige og uforståelige og i disse tilfellene sette seg i overgriperens sted. Otto Dix hadde alltid vært fascinert av menneskelig og umenneskelig lidelse og absurditet, men det å vise frem lemlestedede kvinner hadde ingen preventiv eller propagandistisk funksjon. Årsakene til at kunstnerne på denne tiden skildrer slike motiver kan være flere. Først vil jeg presentere noen eksempler.

Lustmord (**fig. 46**), viser liket av en kvinne på en seng i et lite rom. Hun er tydelig blitt hugget med kniv, spesielt i underlivet. Bena hennes er spredd og det er mengder av blod over alt. Hun er naken bortsett fra strømper og sko. Som i Beckmanns *Die Nacht* (**fig. 20**) er den lemlestedede kvinnen iført strømper og sko. En helt naken kvinne er en aktmodell eller en bibelsk eller mytologisk figur slik det finnes utallige eksempler på i kunsthistorien, men den type kvinnefremstilling passer ikke her. En naken kvinne med strømper og sko er på en annen måte et erotisk objekt på en ertende måte. Strømpene og skoene minner om avkledningen og fremhever nakenheten på resten av kroppen i en typisk erotisk fantasi.

Hele kroppen er full av stikk og kutt som om et vilt dyr skulle ha gått løs på henne. Hele buken hennes er sprettet opp og er kun et stort åpent hull hvor blodet strømmer ut. På gulvet ligger det en flaske og noe tøy og på veggen ved siden av sengen ser det ut som om noen har tegnet små pornografiske bilder. Bildet minner om en makaber videreføring av Munchs

Dagen Derpå. Kvinnen er sannsynligvis en prostituert. Det mest absurde innslaget i bildet er to hunder som parrer seg ved siden av sengen. Den lille tispes har et nokså uskyldig og forundret oppsyn mens den noe større, sorte hannen er opptatt med kopuleringen. Det dyriske er i dette tilfelle mer humant enn det menneskelige, men dyrene illustrerer også maktforholdet mellom mannen og kvinnen i dette gitte tilfelle.

En annen versjon av samme motiv i olje, (**fig. 47**), også fra 1922, viser en kvinne på en seng med hodet ned mot gulvet og spredte ben med føttene mot veggen, også her delvis avkledd. Denne kvinnen har også hele underlivet kuttet opp. Her kan vi se enda flere detaljer enn i forrige bilde. Tarmer og andre innvoller viser seg mot det hvite tøyet. Halsen er også kuttet over og blodet drypper ned i store damper på gulvet. Som om dette ikke var nok, henger det et speil over sengen som viser oss detaljene i kvinnens underliv, som er helt dekket med blod. Noe blod har sprutet på veggen. Rommet er lite og trangt og har et vindu hvor vi ser ut på en tom gate. Perspektivet trekker blikket vårt langs denne gaten og stimulerer til et ønske om å flykte bort fra denne grusomme scenen og ut i byen.

Donald Kuspit skriver i *Psychostrategies of Avant-Garde Art*, om den strategiske bruken av storbyen som tema i malerier i mellomkrigstiden. Gaten representerer orden, fornuft og rasjonalisering. Den fungerer som symbol for den totale kontroll av mennesket hvor det irrasjonelle er rasjonalisert bort. Menneskene i bildet representerer det irrasjonelle som er blitt undertrykt av administrative grunner, skriver Kuspit. Dette beskrives som en tilbakekomst av irrasjonalitet. Denne er pervers og voldelig i og med at den eneste måten menneskene kan fri seg fra det rasjonelle på er gjennom å bryte reglene. Når livet virker kjedelig og meningsløst og mennesket er fanget av regler og rasjonalitet er vold en utvei. Dette er en annen type kjedsomhet enn den som blir beskrevet før krigen. Hele det militære systemet som befolkningen hadde vært tvunget til å underordne seg, være seg sivile eller soldater, representerte det kjedsommelige regelveldet. Krigen lærte menn å drepe sine kamerater. Kvinnene var blitt forskånet for en slik behandling. Selv om tilstandene hadde vært ubarmhjertige på hjemmebane med matvareblokkade og påfølgende hungersnød, hadde kvinnene allikevel aldri vært med i krigen. Noen hevdet til og med at denne aggresjonen mot kvinner kan skyldes at noen ønsket hevn på kvinnene som hadde heiet mennene frem og jublende vinket farvel da de dro, og nå satt uskadet igjen.¹⁴¹ Sett fra et sosialpsykologisk

¹⁴¹ Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, 12.

ståsted var det tyske samfunnet i stor grad opptatt av personlighetsforstyrrelser. Freud var på banen med sine teorier om seksualdriften og dødsdriften. Dette var aktuelle tema i mellomkrigstidens Tyskland. I 1920 kom *Jenseits des Lustprinzips* ut. Teoriene her markerer et vendepunkt for Freud og han introduserer dødsdriften i motsetning til seksualdriften.

Mellom 1918 og 1921 ble det, for eksempel, i bydelen Friedrichshain i Berlin, funnet kroppsdeler som kom fra til sammen 23 kvinnelik. Avisene skrev utførlig om dette og tilstandene ble nærmest hysteriske i bydelen inntil man fant den skyldige. Karl Gußmann som bodde i området ble tatt, og hjemme hos ham fant politiet en mengde kroppsdeler. Han jobbet som pølseselger på gata og traff på den måten kvinner, stort sett prostituerte, som han lokket med seg hjem¹⁴². Hendelser og historier som disse var det mange av. Som Dix sa om krigen og erfaringene derfra: ”daß ich alles mit den eigenen Augen sehen muss, um das zu bestätigen, daß es so ist“. Kanskje var behovet for å skildre grusomheter det samme her. Avisene var fulle av detaljert informasjon, det ble diktet sanger til de forskjellige hendelsene og til tider var hele byer rammet av panisk angst for seriemorderne¹⁴³. På samme måte som kaoset etter krigen førte til at krigsskadde ikke fikk utbetalt krigspensjonen sin, førte det også til at seksualmord og andre forbrytelser tok lang tid å oppklare og heller ikke fikk høyeste prioritet hos myndighetene.

4.3. 20-tallets dekadanse og saklighet

4.3.1 Düsseldorf

I 1922 ble Otto Dix invitert til Düsseldorf av kunstmesenen Johanna Ey og kunstsamleren Hans Koch. Hans Koch var på den tiden gift med Martha Koch som etter kort tid skilte seg og året etter giftet seg med Otto Dix. Johanna Ey skriver i sine erindringer om da Dix ankom hennes etablissement¹⁴⁴, at han hadde på seg en flagrende cape og hatt. I kofferten sin hadde han en mengde parfymer og pomader og han hadde alltid håret tilbakestrøket. Han ble beskrevet som litt av en dandy. Det er ikke den pasifistiske og traumatiserte eks-soldaten som

¹⁴² Horst Bosetzky, *Die Bestie von Schlesischen Bahnhof*, (Berlin: Jaron Verlag, 2004)

¹⁴³ Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, 3.

¹⁴⁴ Johanna Ey kom allerede før krigen i kontakt med unge kunstnere i Düsseldorf gjennom et bakeri som hun drev i nærheten av akademiet. Hun tok kunstverk i pant for kunstnere som ikke hadde penger og ble til slutt en kunstsamler og mesen og et naturlig knutepunkt for kunstnere i Düsseldorf. Serigusz Michalski, *New Objectivity*, 126.

møter kunstmiljøet i Düsseldorf. Han beskrives som kvinnebedårer, arrogant bargjest, sjarmør og en glitrende danser¹⁴⁵. For en periode kan det se ut som om krigen er glemt, eller fortrent. Stilen forandrer seg og blir mer fullendt ”saklig”.

Begrepet Neue Sachlichkeit ble først brukt av direktøren for Mannheimer Kunsthalle, Gustav Hartlaub i 1923. Han forberedte en utstilling, med det han først kalte post-ekspresjonistiske kunstnere, som var planlagt til 1925. Utstillingen skulle være ganske omfattende og inkluderte både Otto Dix og Max Beckmann. Begrepet kan oversettes til ”ny objektivitet” på norsk og kan også overføres på musikk, teater og litteratur i 1920-årene. Denne perioden var figurativ og også i arkitekturen kom man til en ren og saklig ny-klassisistisk stil. Det var et mer eller mindre tilfeldig utvalg av flere hundre kunstnere over hele Tyskland som samtidig hadde begynt å male i samme stil uten å ha truffet hverandre eller laget noe manifest. På utstillingen i Mannheim deltok 32 av disse kunstnerne. Det fantes organiserte grupper, men det var ofte andre og mer politiske årsaker som bant dem sammen som for eksempel ”Novembergruppe”¹⁴⁶. Gustav Hartlaub delte utstillingen i 1925 i to kategorier, ”neoklassisisme” og ”verisme”. I *Das Kunstblatt* i 1922 skriver han:

Der anderem linke Flügel, grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig eher aus Verneinung der Kunst geboren, sucht mit primitiver Feststellung, nervöser Selbstentblössungssucht. Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit.¹⁴⁷

Det blir sagt om veristene at de tilhørte venstrefløyen innen datidens politikk, men det gjorde strengt tatt også neoklassisistene. Det som skilte dem mest var den kunstnerisk konservative holdningen til neoklassisistene. Dette gjelder til en stor grad det stilistiske og ikke så mye det politiske synet.¹⁴⁸ Richard A. Lofthouse skriver i *Vitalism in Modern Art, c. 1900-1950* om Dix at han både er beskrevet som ekspresjonist og Neue Sachlichkeit-maler. Videre hevder han at i det ekspressive er det alltid en saklighet og i det saklige er det alltid noe ekspressivt¹⁴⁹. Den vanskelige kategoriseringen av kunstnerne innen Neue Sachlichkeit ligger

¹⁴⁵ Eva Karcher, *Otto Dix: Entweder ich Werde Berühmt oder Berüchtigt*, (Köln: Taschen, 1988), 57.

¹⁴⁶ Novembergruppe var en kunstforening startet i 1918, oppkalt etter Novemberrevolusjonen samme år. Medlemmene så på seg selv som radikale og revolusjonære og de skulle støtte den sosiale revolusjonen i Tyskland. Serigusz Michalski, *New Objectivity: Neue Sachlichkeit – Painting in Germany in the 1920's*. (Köln: Taschen, 2003), 23.

¹⁴⁷ Den andre, venstrefløyen, grell, samtidig, langt mindre troverdig som kunst, heller oppstått som en benektelse av kunsten, sökende med primitiv hang til bekreftelse og nervøs selvblottelse, avsløring av kaos og vår tids sanne ansikt. Sitert i Barton, *Otto Dix and Die Neue Sachlichkeit*, 64.

¹⁴⁸ Ibid, 64.

¹⁴⁹ Richard A. Lofthouse, *Vitalism in Modern Art: 1900-1950 Otto Dix, Stanley Spencer, Max Beckmann and Jacob Epstein*, (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2005), 45.

i at de ikke var noen kunstnergruppe som sådan, men kun hadde fått betegnelsen og altså at det i tillegg fantes flere undergrupper med andre fellestrekk enn det saklige. Paul Westheim, utgiveren av tidsskriftet *Das Kunstblatt*, startet en diskusjon i 1922 om naturalisme i samtidskunsten. Siden veristene ble karakterisert som venstreorienterte må Otto Dix allerede da ha hatt dette stampelet og han fikk flere forespørsler om å bli med i politiske kunstnergrupper, som for eksempel *Novembergruppe*. Istedenfor å gå inn i en gruppe og tilhøre en politisk retning eller et felles sett med ideer, forblir Dix en særegen maler og velger å stå alene og være uavhengig. Han ble også spurt av kunstsamleren Conrad Felixmüller om å melde seg inn i kommunistpartiet, hvorpå han skal ha svart at han heller ville gått på bordell.¹⁵⁰

4.3.2. Til skjønnheten

I *An die Schönheit* (**fig. 44**), fra 1922 har Dix illustrert seg selv som dandy, i pakt med sin samtid. I et nyklassisistisk interiør med korintiske søyler og buet glasstak, tykke forheng og store palmer, står Dix selv, midt i danselokalet. Her sitter det en afro-amerikaner og spiller trommer. Han har et lommeterkle med amerikansk flagg og er eksempel på en amerikansk innflytelse som gjorde sitt inntog i 20-årene og som Dix angivelig var svært betatt av. Bak Dix står det en kvinne i korsett. Hun ser mer ut som en utstillingsdukke med stive armer og fiksert blikk. Også fremme til venstre, står det en kvinneskikkelse som ser ut som en utstillingsdukke av den typen som brukes av frisører. Hun har dyp utringning og oppsatt hår, men er bare en torso. Paret som danser til venstre i bildet har øynene lukket og virker fraværende. Selv står Dix i midten og skuler mot betrakteren. Han har tilbakestrøket hår og er temmelig blek i forhold til de andre figurene i bildet. Han ser også ganske uberørt ut i denne settingen. Han ser ut som om han hører hjemme der. I sin høyre hånd holder han et telefonrør som om han har kontakt med resten av verden gjennom denne forbindelsen. Han er i tiden, han er moderne og han er bevisst.

¹⁵⁰ Karcher, *Otto Dix*, 21.

4.4. Tilbakeblikk på krigen

4.4.1 Der Krieg

I 1924 fullførte Otto Dix mappen *Der Krieg*. Det er mer enn fem år siden krigen og selv om han var godt etablert som kunstner og tidene var annerledes valgte han altså å ta opp igjen de forferdelige scenene fra krigens dager. Skissene han tegnet i krigen var kanskje en inspirasjon eller han brukte dem til å huske, men i de nye bildene er stilen helt forskjellig. Motivene skiller seg også fra skissene og tegningene han gjorde i skyttergraven. I mappen *Der Krieg*, våger han å gå helt innpå de skrekkelige scenene og beskrive døden og forråtnelsen i detalj. I følge kunsthistorikeren og kritikeren Philippe Dagen brukte han også fotografier fra krigen som skisser og fikk sin gode venn, fotografen Hugo Erfurth til å forstørre dem for seg for bedre å kunne bruke dem som mal¹⁵¹. I et brev fra Hugo Erfurth, datert 20.9.1924, står det: "... noch eine schöne Kriegsphotographie... die Sie vielleicht verwenden können"¹⁵² Han brukte også medisinske studier av forskjellige skader til å finne den mest nøyaktige fremstillingen. Det som også Philippe Dagen påpeker er at bildene Dix arbeider med i 1924 viser mye mer en detaljert grusomhet enn tegningene og gouachene han laget under krigen. Her kan igjen forklaringen være at han i 1924 hadde fått krigen såpass mye på avstand at det i det hele tatt var mulig å gå i detalj i disse motivene uten at det var fare for hans psykiske helse. Selv beskriver han det slik i et brev til Fritz Löffler: "Es gilt die Dinge so zu sehen wie sie sind. Das ist die Voraussetzung für eine wahre Realistik. Entrüstung kann man nicht malen."¹⁵³ Man kan i følge Otto Dix altså ikke male opprør og indignasjon. Derfor velger han der og da å male krigen saklig, uten å ta parti og å vekke medlidenhet. Skyttergravbildene har et mer abstrakt og indre uttrykk, mens de nye bildene kan vise den usensurerte versjonen.

4.4.2 Sensur

¹⁵¹ Philippe Dagen, "The Morality of Horror", *Otto Dix: The War*, (Chateau de Peronne: Historial de la Grande Guerre. 2003), 22.

¹⁵² Dietrich Schubert, *Otto Dix: Der Krieg*, (Marburg: Jonas Verlag, 2002), 25.

¹⁵³ Sitert i Schubert, *Otto Dix: Der Krieg*, 33.

Philippe Dagen nevner også fotografiene som ble tatt under krigen og hevder at det ikke var noen sensur på dette. Det gjelder kanskje for den kaotiske tiden mens krigen pågikk, men etter at det politiske systemet hadde stabilisert seg var sensur i forhold til krigspropaganda vanlig. Under hele første verdenskrig var det faktisk forbudt å ta med seg fotoapparater i krigen, men det ble ikke overholdt. Oppfinnelsen av nye små håndholdte kameraer gjorde det også mye enklere å fotografere ved fronten. Selv den dag i dag er det vanskelig å finne bøker med bilder av første verdenskrig slik det virkelig så ut. Det er ikke sikkert at krigens popularitet hadde vært fullt så stor, og vart så lenge, om publikum med en gang hadde fått se de virkelige grusomme bildene fra krigen. Selv i *The Imperial War Museum* i London finner man sjelden bilder med mer enn et par døde soldater. Bilder av massegraver og større mengder av døde soldater finnes, absolutt, men blir i dag ofte sett på som uetiske eller for grusomme. I bøker fra krigen er det heller ikke vanlig å finne bilder tatt av tyske soldater. De alliertes fotoarkiv er mye mer brukt.

Vi finner flere eksempler på sensur i det kunstneriske liv og virke i Weimar-republikken. *Schützengraben* (**fig. 48**), fra 1923/24 viser et svært detaljert utsnitt av en skyttergrav hvor mennesker har omkommet og blitt liggende over lengre tid. Med en Grünerwaldsk teknikk i detaljer og form viser han et eksempel på hvordan mennesker og materialer smelter sammen til en skraphaug av usentimentalt avfall. En mann er spiddet på noen jernstenger og armer og bein som stikker fram fra gjørmen. Flere kropper og hoder viser seg etter hvert som man ser nærmere på bildet. Bildet ble solgt til Wallraff-Richartz-Museet i Köln hvor det straks ble sett av veldig mange, men etter kort tid kom det opp et forheng foran bildet for ikke å støte noen. Etter det kvittet museet seg med bildet og det gikk gjennom flere ledd før det til slutt endte opp i kjelleren til Gemäldegalerie i Dresden¹⁵⁴. Dix forsøkte også å få bildet med på den store Neue Sachlichkeits-utstillingen i Mannheim, men Gustav Hartlaub valgte seg ut noen mer uskyldige kunstverk¹⁵⁵. Den kjente kunstmesenen Julius Meier-Gräfe engasjerte seg også mot bildet. Han skrev et langt innlegg i *Deutsche Allgemeine Zeitung* nr. 307, 2. juli 1924. Her skriver han om bildet at det er alt for virkelig og brutalt:

Dieser Schützengraben ist nicht nur schlecht, sondern infam gemalt mit einer penetranten Freude am Detail, aber bitte schön, nicht am sinnlichen Detail, sondern am begrifflichen, Gehirn, Blut, Gedärm können so gemalt werden das einem das Wasser im Munde zusammenläuft. Das hat der junge Max Liebermann mit unsterblichen Bildern bewiesen. Die zweite Anatomie Rembrands mit dem offenen Bauch ist zu küssen. Dieser Dix ist – verzeihen sie das harte wort – zum Kotzen. Gehirn, Blut, Gedärm

¹⁵⁴ Schubert, *Otto Dix :Der Krieg*, 22.

¹⁵⁵ Op. cit, 21.

werden so ausstaffiert, nicht etwa gemalt, das alle animalische Reaktion zu Hochspannung getrieben wird.¹⁵⁶

Bildet gikk med andre ord ikke hjem hos den eldre garde kunstkritikere, men om målet var å skildre grusomhetene slik de var i krigen, er kommentaren til Meier-Gräfe en god attest. Det eksisterte stadig en frykt for at mappen, *Der Krieg*, skulle bli forbudt og spesielt forleggeren Karl Nierendorf var tydelig nervøs for sensur. I et udatert brev fra juli 1924, kun en måned før den planlagte utstillingen, hvor 10-års dagen for krigens begynnelse skulle markeres, skrev han:

Lieber Otto! ... Man rät mir von allen Seiten, die zwei Blätter *Soldat und Nonne* und *Soldat und Hure* nicht in der Mappe zu veröffentlichen, sondern als Einzeldrucke herauszubringen. Es wäre Schade um die schönen Platten. ... Aber man riskiert Beschlagnahme und Einstampfung. W. Herzfelde hat 1 Monat Gefängnis wegen Verhöhnung von Ebert in Pleite. Herzlichst in Eile, Karl.¹⁵⁷

Dix ble overtalt til å ta ut voldtektsbildet *Soldat und Nonne* (fig. 49). Selv Otto Dix kunne gå med på at dette ble for sterk kost for offentligheten. Et av argumentene som Nierendorf kom med i senere brev var at bildet ville vært et slag i ansiktet for alle som hadde et borgerlig forhold til frontsoldatene¹⁵⁸. Nierendorf satte mye på spill med denne mappen. Han hadde trykt opp 10'000 eksemplarer av katalogen med alle bildene gjengitt. 500 av dem hadde han sendt til en rekke kjente tyske og utenlandske diktere, forfattere og billedkunstnere, som for eksempel Schaw, Rolland og Barbusse som for øvrig hadde bidratt med forordet til mappen. Det ble sendt til over 200 venstreorienterte aviser og 235 forskjellige menneskerettighetsorganisasjoner og fredsinstitusjoner. Til sammen ble over 1000 eksemplarer sendt ut på forhånd. Til fagforeningenes store anti-krig dag ble det bestilt 1500 eksemplarer.¹⁵⁹

¹⁵⁶ "Denne skyttergraven er ikke bare dårlig, den er infamt malt, med en penetrant fryd i detaljene, men vær så snill, ikke de sanselige detaljer, nei, de begripelige, hjerne, blod, tarmer kan males slik at man får vann i munnen. Det har unge Max Liebermann bevist med sine udødelige malerier. Rembrands 2. anatomi med åpen mage er til å kysse. Denne Dix er – unnskyld ordvalget – til å spy av. Hjerne og blod og tarmer blir så utstaffert, ikke malt engang, slik at den dyriske reaksjonen blir drevet til det ytterste." Gjengitt i Jörg Martin Merz, „Otto Dix‘ Kriegsbilder. Motivationen – Intentionen – Rezeptionen“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Marburg: 1999, bind 26, Vedlegg.

¹⁵⁷ „Kjære Otto! (...) Man råder meg fra alle kanter å ikke publisere mappene *Soldat und Nonne* og *Soldat und Hure* i mappen. Det er synd for de flotte bladene (...) men man risikerer beslaglegging og konfiskering. W. Herzfelde fikk en måned fengsel på grunn av hån mot Ebert i ”Pleite”. Hjertligst i hastverk, Karl” Sitert i Schubert, *Otto Dix: Der Krieg*, 29. Kommentaren om W. Herzfelde gjelder han og brorens utgivelse av tidsskriftet ”Die Pleite”.

¹⁵⁸ Op. Cit. 31.

¹⁵⁹ Jörg Martin Merz, „Otto Dix‘ Kriegsbilder. Motivationen – Intentionen – Rezeptionen“. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Marburg: 1999, bind 26, 194

På overflaten blir ofte Weimar-republikken beskrevet som den mest frigjorte perioden i forhold til seksualitet, likestilling og individuell frihet. Virkeligheten er en annen. Otto Dix ble også anmeldt for brudd på sedelighetsloven i dette frigjorte tiår. På en såkalt "Juryfreien" utstilling i Lehrter Bahnhof i Berlin, 1922, ble hans bilde *Mädchen vor dem Spiegel* (**fig. 50**), beslaglagt av politiet. Bildet ble sett på som svært obscønt. Det forestiller en kvinne foran et speil. Bakfra ser hun ut som en vakker ung kvinne i korsett og mamelukker som er åpne bak og gir et svært erotisk innsyn. Når vi derimot ser speilbildet som da viser kvinnen forfra, stiller det hele seg ganske annerledes og de som kanskje først hadde ant et snev av opphisselse over den lille erotiske detaljen bak, vil nå føle seg lurt. Kvinnen er i virkeligheten overhodet ikke ung og vakker. Hun er eldre, har hengende bryster og faktisk også et hengende underliv om man kan beskrive det slik. Hun ser særdeles usmakelig ut og er ikke tiltrekkende etter normale kriterier. Etter flere måneder kom saken opp for retten. Dix ble til slutt frikjent, men republikkens åndelige frihet hadde vist seg ganske så ufri, og det hele ble litt av en skandale. Bildet ble dessverre ødelagt under 2. verdenskrig.

4.4.3 Nie Wieder Krieg

Samme år som Otto Dix fullførte sin mappe *Der Krieg* kom det ut en interessant bok i Tyskland som vakte oppsikt langt utenfor landegrensene. Det var *Krieg dem Kriege* av Ernst Friedrich. Boken hadde tekster på tysk, fransk, engelsk og hollandsk. Friedrich samlet fotografier fra skyttergravene, kamphandlinger, massegraver og fra de skadde som i 1924 fortsatt lå på sykehusene rundt omkring i Tyskland. Introduksjonen består av en setning: „Den Schlachtendenkern, den Schlachtenlenkern, den Kriegsbegeisterten aller Länder ist dies Buch freundlichst gewidmet.“ Ernst Friedrich var en anarkistisk pasifist og ble arrestert for sabotasje under krigen. Etter krigen organiserte han en anarkistisk, sosialistisk ungdomsbevegelse og engasjerte seg i demilitariseringen av Tyskland. 31.7.1921 talte han på en stor anti-krigs-demonstrasjon foran domer i Berlin hvor 100 000 mennesker demonstrerte. Året etter *Krieg dem Kriege* kom ut åpnet han Anti-Kriegs-Museum i Berlin som ble ødelagt av Nazistene i 1933 etter at de hadde arrestert ham for den berømte riksdagsbrannen. Han

rømte til slutt til Frankrike. Lignende bøker med fotodokumentasjon kom også ut i England og USA.¹⁶⁰

4.4.4 Mappen *Der Krieg*

Mappen *Der Krieg* består av 50 grafiske verk i fem serier med ti bilder i hver, som Dix selv bestemte rekkefølgen på. Bildene er forskjellige. Noen viser bare landskaper, ødelagte jorder, granathull og ruiner. Andre viser døde eller døende soldater. Det finnes også skildringer av livet for sivilbefolkningen i form av både prostituerte eller andre sterkt rammede sivile kvinner og barn. Teknikken han bruker, som kaldnål, etsning og akvatint, passer godt til disse motivene. Bilde nummer 15, *Transplantation* (**fig. 51**) viser en mann i en sykeseng. Hele venstre side av ansiktet hans er ødelagt. I følge tittelen er han da allerede operert og har fått transplantert hud fra andre steder på kroppen for å bygge ansiktet opp igjen. Dette var en vanlig metode og mange av de skadde lå på sykehus i flere år og gjennomgikk utallige operasjoner. I følge *Krieg dem Kriege* var det også mange som fikk intravenøs næring og var sengeliggende år etter år. Den siste delen i boken er viet fotografier av ansiktsskadde. De skadde er oppført med navn og dato for når de ble skadet. Flere av disse grufulle fotografiene kan ha vært inspirasjonen bak *Transplantation*, for eksempel en mann med store ansiktsskader (**figur 52**).¹⁶¹

Gastote (**fig. 53**), er et eksempel på en type motiv som ble fotografert utallige ganger, (**fig. 54**). Mye av arbeidet til både menige soldater og sanitetssoldater var å grave frem, identifisere og begrave døde kamerater. Dette er også sider ved krigen som det vanligvis fokuseres svært lite på.

I de grafiske verkene fra denne mappen kan vi igjen se Otto Dix sin påvirkning fra de gamle tyske mestere. Gravingene er utført med gammelmesterlig sirlighet og uhyggelig detaljrikdom. Bilde nummer fem i mappen, *Pferdekadaver* (**fig. 55**) er utført med raske harde streker i kaldnål. Hesten ligger på ryggen med bena i været. Vi ser allerede forråtnelsen og ribbena stikker frem over et hull i skrotten. Hodet er omringet av fluer og øynene til hesten er

¹⁶⁰ For eksempel TA Innes & I Castle (red.), *Covenants With Death*, London: Daily Express Publications, 1934 og FA Barber (red.), *The Horror Of It: Camera Records of War's Gruesome Glories*, New York: Historic Foundations, Brewer, Warren & Putnam, 1932.

¹⁶¹ Schubert, *Otto Dix. Der Krieg*, 25.

vidt oppsperret i en siste desperat krampetrekning. Tegningen minner om etsningene til Francisco Goya fra tidlig på 1800-tallet. Dette er også et motiv det fantes mange fotografier av og også var avbildet i *Krieg dem Kriege* (**fig. 56**).

Boken til Ernst Friedrich inneholder også sarkastiske tekster til alle fotografiene. Han tar utgangspunkt i den gjeldende krigspropagandaen, som bestod i å oppfordre unge menn til en krigskarriere hvor heltedåd og heltedød på ærens mark skulle virke forlokkende. For å sette bildene i sammenheng med denne propagandaen siterer Friedrich kjente generaler som Graf von Moltke ("Der Krieg ist ein Element, der von Gott eingesetzten Ordnung") Hindenburg („Mit Sentimentalitäten kann man keinen Krieg führen. Je unerbittlicher die Kriegsführung ist, um so menschlicher ist sie in Wirklichkeit“) og Keiser Wilhelm ("Ich führe euch herrliche Zeiten entgegen"). Han har også med utdrag fra gamle soldatsanger under bilder av døde og lemlestedesoldater. Under et særdeles grusomt bilde av en lemlestet soldat med innslått ansikt er det utdrag fra en gammel soldatsang: "Kein schöner Tod ist in der Welt, als wer vorm Feind erschlagen..."¹⁶²

Denne typen sarkasme finner vi hos flere kunstnere og forfattere på 20-tallet. Ett eksempel er Erich Maria Remarque som skrev *Im Westen nichts Neues* (*Intet nytt fra vestfronten*). Boken ble etter kort tid forbudt på grunn av den negative omtalen av den tyske militærmakten. Otto Dix viser ikke denne typen sarkasme, men han viser allikevel til en slags form for humor i bildene sine. Måten bildene er utført på uttrykker en nesten naiv holdning til objektene. I for eksempel bilde 31, *Schädel* (**fig. 57**), viser han alle detaljer i nærbilde av en hodeskalle som er fylt med mark. Bildet er utført med rene, klare linjer. I bilde 18, *Toter Sappenposten* (**fig. 58**), ser vi liket av en soldat som er helt spist opp av mark. Klærne dekker store deler av kroppen og viser oss at kroppen råtner raskere enn klærne. Den døde har fortsatt geværet i hånden og hjelmen sin på, noe som kan tyde på at han er blitt glemt, siden ingen en gang har plyndret liket.

Otto Dix mener dette om helter i 1963:

Wenn ihr Helden sein wollt, da müsst ihr diese Schweinerei, müsst ihr auch bejahen. Da müsst ihr auch dabei gewesen sein. Und nicht frisch, fromm, fröhlich, sondern alles, alles erleben. Erst dann seid ihr Helden. Wenn ihr in die niedrigsten Tiefen gegangen seid, die Läuse und Dreck, den Hunger, die Angst, die Hosenscheißerei, dann seid ihr Helden. Aber sonst hinten, im Bilderbuch, nicht wahr, oder in der

¹⁶² Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege*, (Frankfurt: Zweitausendeins, 1980), 109.

Bibel, wie der Herr Jesus Christus gelitten hat, das ist doch gar nicht. Selber erleben – selber gekreuzigt werden. Dann ist es was. Also existentiell! Existenz!¹⁶³

I dette sitatet viser han hvordan han former opplevelsene til en slags vitalisme. Ikke alle kom så langt. Mange prøvde, men langt fra alle lyktes i det som for mange var motivet i utgangspunktet, nemlig å oppnå en frigjøring og renselse gjennom krigen. Dix beskriver også hva prisen er for denne opplevelsen og det virker ikke som en direkte anbefaling.

Det siste bildet i mappen heter *Tote vor der Stellung bei Tahure* (**fig. 59**). To hodeskaller fyller hele bildet. Bildet er et eksempel på et punkt i prosessen mellom menneskehode med kjøtt og blod og et dødninghode, fritt for organisk materiale. Her er huden og tennene i ferd med å forsvinne. Dette er ikke plastisk og tegnet som i *Toter Sappenposten* (**fig. 58**), eller *Schädel* (**fig. 57**), som begge er utført i kaldnål. Dette er derimot en etsning og viser en annen dimensjon av det grusomme. Hodet til venstre er vendt i profil mot hodet til høyre som er vendt mot oss og det ser ut som om de snakker med hverandre i en siste makaber samtale før forråtnelsen er komplett. Under hodet til høyre kan vi se identifikasjonsbrikken hvor det står: ”Utffz. Müller, geb. 3.V.94 Köln. XII AK Reg Kom III”. Ved å vise at dette faktisk har vært en ung mann fra Köln tilfører Dix bildet en ny dimensjon. Dette er ikke et karneval eller en middelaldersk krypt. Dette er den unge underoffiser Müller som var 20 år da krigen startet.

4.5. Otto Dix som tidsvitne

I Dix sitt eksemplar av Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft* har han skrevet en notis: ”Wie Künstler sind die größte Egoisten. Wir betrachten Dinge, Menschen und Philosophien durch die Brille „Kunst“¹⁶⁴. Allerede før krigen var Dix opptatt av sin rolle som kunstner. Et av hans mest siterte utsagn ”traue deinen Augen” sier oss noe om hvilket forhold han hadde til sannheten. På mange måter kan man si at Otto Dix var et ”tidsvitne” i krigen og i årene etter. Paul Ferdinand Schmidt skriver dette om Dix i 1923:

¹⁶³ ”Hvis dere vil være helter må dere også si ja til dette svineriet. Da må dere ha vært der. Og ikke frisk, from, lykkelig, nei alt, alt må oppleves. Først da er dere helter. Når dere har gått ned i de dypeste dybder med lus og møkk, sulten, angsten bukseskitingen, da er dere helter. Men som i billedbøker, ikke sant, eller i Bibelen, slik Herr Jesus Christus led, slik er det ikke. Oppleve selv, selv bli korsfestet. Da er man inne på noe. Altså eksistensielt! Eksistens!” Plateinnspilling sitert i Schneider, *Religion in der Krise*, 227-228.

¹⁶⁴ Sitert i Op. Cit. 220.

Nicht der öde Materialismus einer Naturnachahmung: der schöpferische Geist eines Menschengestalters waltet hier. Aus dem Haß sind seine Gestalten geboren; aber nicht aus dem unfruchtbaren Haß des Verneiners, sondern aus der zeugenden Liebe des Zukünftigen, Zerbrecher alter Tafeln zu sein.¹⁶⁵

Schmidt viser til en forståelse av hva Dix har vært gjennom i forhold til hvilke motiver han arbeider med på denne tiden. På samme måte som Beckmann klarer han å omforme sine opplevelser til en slags vitalisme og det er her han skiller seg fra andre kunstnere som deltok i krigen. Han klarer å kanalisere opplevelsene og uttrykke dem kunstnerisk, men det handler ikke bare om det. Han skaper ny kunst og er samtidig en mann av sin tid. Mange av bildene hans fra 20-tallet har blitt ikoniske for tysk 20-talls kunst, og utgjør det man forbinder med dekadanse og frigjorthet på denne tiden.

Under krigen viser Dix en stil i tråd med Der Blaue Reiter. Uansett så holder han på figuren og formen og har ikke til hensikt å kvitte seg med den, men arbeider i den kubistiske og ekspresjonistiske ånd. Selv sier han i en avisartikkel:

Für mich bleibt jedenfalls das Objekt das Primäre, und die Form wird erst durch das Objekt gestaltet. Daher ist mir stets die Fragen von größter Bedeutung gewesen, ob ich dem Ding, dass ich sehe, möglichst nahe komme, denn wichtiger als das Wie ist mir das Was! Erst aus das Was entwickelt sich das Wie!¹⁶⁶

Han viser en nesten kreasjonistisk holdning til form. Formen er betinget av objektet og man kan ikke be en kunstner om å finne på nye uttrykksformer, da dette ikke er opp til kunstneren, men ligger i objektet. Stilen utvikler seg videre også etter krigen. Først går han inn i den korte, men produktive DADA-perioden, før han går videre inn i det saklige. I mappen *Der Krieg* er stilen høyst realistisk, med klare linjer tilbake til de gamle mestere som Grünewald og Dürer. Det er kanskje ikke bare objektet som bestemmer formen, men også selve situasjonen og opplevelsen av objektet. Der og da, i krigen, med selve tilstedeværelsen av død og grusomhet tok Dix avstand fra objektet ved hjelp av den kubistiske og ekspresjonistiske stil. Fargene er viktigere enn formene i gouachene og de gjentakende formene skaper bevegelse og gir en følelse av spenning i skissene. Avstanden i tid og rom gir muligheter for en mer realistisk tilnærming og også et behov for en saklighet i bildene i etterkrigstidens

¹⁶⁵ "Ikke den tomme materialismen i en naturetterlikning: den skapende ånd av en menneskefremstiller råder her. Skapningene blir født ut av hatet, ikke ut av benekterens ufruktbare hat, men ut av den skapende kjærlighet til den fremtidige tavleknuser." Sitert i Schubert, *Otto Dix: Der Krieg*, 15.

¹⁶⁶ "For meg forblir uansett objektet det primære og formen blir først skapt gjennom objektet. Ut fra det er det viktigste spørsmålet for meg hvorvidt jeg kan komme nærmest mulig inn på det jeg ser. For meg er 'hva' viktigere enn 'hvordan'. Først ut av 'hva' utvikles 'hvordan'". *Von der Dada-Messe zum Bildersturm*, 14.

Tyskland. Samtidig blir krigsmotivene en protest, hvor ikke bare kunstneren, men også betrakteren blir tvunget til å se hva som skjedde og oppleve den samme virkeligheten som verden forsøkte å glemme.

KAPITTEL 5 AVSLUTNING

5.1 Sammenligning av kunstnerisk produksjon i krigen

5.1.1 Worringer og krig

Wilhelm Worringer hevder, som nevnt, i *Abstraktion und Einfühlung* at menneskegrupper som abstraherer kunsten gjør det fordi de prøver å flykte fra virkeligheten. De makter ikke å se det synlige, og trekker seg derfor helt inn i materien og velger å se ting innenfra og ut. Denne abstraksjonen utgjør en ren og høyverdig kunstnerisk form i det den utvikles av behovet for skjønnhet, i takt med den menneskelige psyke. I utviklede kulturer som da for eksempel den hellenistiske, finnes det en annen holdning til verden. Menneskene der har kommet over den største frykten, og vil derfor kunne leve seg inn i objektet og skildre det indre med utgangspunkt i det ytre. Som Dix selv mener, som visst i kapittel 4.5, kan ikke formen komme forut for objektet, for det er objektet som bestemmer formen. Både Dix og Beckmann maler etter prinsippet om "einfühlung". Det som viser seg er at de som tilhørte denne klassifiseringen allikevel valgte å gå inn i krigen med åpne øyne og de valgte å skildre de grusomheter som krigen resulterte i. Kom dette av et større mot? Var de abstrakte kunstnerne som ikke skildret krigen mer følsomme og eskapistiske enn de figurative? De som var realistiske før krigen valgte å være ekspresjonistiske på den måten at de viste virkeligheten slik den opplevdes, ofte ved hjelp av ekspresjonistiske farger og former for å skildre det følelsesmessige og fange stemningene.

Worringer mener at samfunn i spenning og under utvikling har kunstuttrykk som tenderer mot abstraksjon. Dette kan stemme godt overens med kunsten til Der Blaue Reiter, men hva da med Beckmann og Dix for eksempel, som ikke valgte å gå inn i materien slik som Kandinsky og Marc. De tvang øynene åpne under hele prosessen og valgte å male ting utenfra og inn. Det indre i deres kunst finner man kun om man tør å la seg konfrontere med overflatene først.

Dermed bryter både Otto Dix og Max Beckmann og alle de andre som valgte å holde på den realistiske skildrende formen i krigen med Worringers ideer. Det at stilen forandret seg til mer og mer abstraherte og ekspresjonistiske uttrykk etter hvert er et eksempel på det Worringer beskriver som behov for abstraksjon og at det tenderer mot en forflatning av rommet og oppløsning av figurene som for eksempel hos Dix i *Abendsonne* (**fig. 37**). Først flere år etter krigen ønsket Dix igjen å befatte seg med temaet Krig. Mappen *Der Krieg* er konkret og usminket og et dokument som beskriver en manns egne opplevelser av kamphandlinger, død og destruksjon.

Før og under 1. verdenskrig var kunstverdenen delt mellom de som begynte en forsiktig abstrahering i form av kubisme og futuristisk maleri og med det gikk videre mot en total abstraksjon på den ene siden, og de som holdt på det figurative og ble mer og mer saklige på den andre. Den første gruppen kan da tolkes under begrepet "abstraktion" og den andre gruppen under "Einfühlung". Worringers åndelige agorafobi kan kanskje sammenlignes med Nietzsches tanker om destruksjonen som skal rense verden. Dette er uavhengig av hvorvidt den enkelte kunstner faktisk valgte å melde seg frivillig til krigshandlinger eller ikke. Representasjonen var stor i begge grupper. Blant de abstrakte og kubistiske kunstnerne som vervet seg var det forbausende få som malte det de opplevde i krigen. Blant andre Braque og Derain malte overhodet ingenting fra selve krigen som de bevarte for ettertiden. De som tilhører den andre gruppen, "Einfühlung", er de som allerede før krigen malte realistisk og sverget til det figurative, ekspresjonistiske.

Hva er så poenget med denne klassifiseringen? Ved disse eksemplene har jeg sett at det faktisk en sammenheng mellom måten kunstnerne tilnærmet seg krigen på og hvordan de oppfattet seg selv i forhold til verden. Krig er nedbrytelse av det materielle. Det gir landskapet nye bisarre former som Dix ikke kunne se seg trøtt på. Abstraksjon er også nedbrytelse av det materielle. Dix var nærmere *Der Blaue Reiter* når han abstraherte virkeligheten på den måten, men krigen var kanskje i seg selv nær de abstrakte ekspresjonistene når det gjaldt å bryte ned det materielle.

Sartre, som forfektet den moderne kunst og det abstrakte hevdet at den abstrakte form var den eneste riktige i forhold til å skulle skildre noe så følsomt og grusomt som lidende mennesker:

The viewer must identify and reconstruct the conjugation of striae and beautiful yet sinister colours; this is the only way of *experiencing* the meaning of...martyrdom.... Incarnates in plastic substance, it allows us to sense, through the frenzy of colours, mutilates flesh and unbearable suffering...and let us not pretend that we find it unbearable in this imperious and discreet form. Behind and through the radiant beauty we see only a pitiless Destiny which men ...have made for man.¹⁶⁷

Marc Chagall derimot var imot en abstraksjon når det gjaldt å beskrive lidelser og forklarer det han mener i forbindelse med skildringene av Holocaust på denne måten:

When you see this art you ask yourself: have we yet passed beyond the cycle of hate and evil which this very art, perhaps unconsciously, has bred in it's time? If its possible mechanically, cold bloodedly, heartlessly to paint pictures that seem to say, "It's the same"; if you fail to see emanating from these pictures simple pity, if they contain only formal relationships that are rotten with calculated, hollow cold-bloodedness, although they are sometimes superficially beautiful; then we must ask if this same art can appreciate fully the catastrophe of millions of men condemned to crematoriums.¹⁶⁸

5.1.2 Hvem skildret krigen?

Finnes det noen fellestrekk mellom de som malte abstrakt og de som holdt på det figurative før krigen? Noen hadde allerede før krigen begynt å male helt abstrakt som Kandinsky og noen få andre, mens Beckmann for eksempel hele tiden forsvarte det realistiske. I krigen kan det se ut som om mange av de som startet en abstrakt eller kubistisk vei før krigen hadde en mindre produksjon av bilder fra krigen enn de som var realistiske, som for eksempel Braque, Derrain, Marc, Schmidt-Rottluff, Kokoschka og Kirchner som ikke skildret krigen. Mange falt også for dadaismen. De som malte figurativt før krigen derimot, fortsatte altså å skildre det de så og opplevde under selve krigen, som Beckmann, Dix, Grosz og Meidner¹⁶⁹. De fortsatte så inn i en saklig form etter krigen. Dix forsvant for en kort stund inn i en periode med dadaistiske eksperimenter før han helt og holdent fant en saklig og realistisk stil og holdt seg til den. Et nesten komisk poeng her er at flere av de abstrakte eller kubistiske kunstnerne som valgte å ikke male krigen faktisk jobbet som kamuflasjemalere ved fronten. Dette gjaldt for eksempel for Franz Marc¹⁷⁰. Krigen var for noen umulig å feste til papiret og kanskje dette handlet om at den også var usynlig for dem. Krigen handlet på mange måter om å ikke bli oppdaget og ikke bli sett og kamuflasjene fikk mennesker og maskiner til å gå i ett med naturen og på den måten være usynlig for angriperne. Ved å gå i ett med naturen var sjansene større for å overleve.

¹⁶⁷ Sitert i Ziva Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, (Oxford: Pergamon Press, 1993), 244. Fra Sartres introduksjon til utstillingen *Robert Lapoujade*, i Paris, Galerie Pierre Domec. 10. mars til 15. april 1961.

¹⁶⁸ Sitert i Op. Cit. 243. Fra Chagalls artikkel "Unity".

¹⁶⁹ Serigusz Michalski, *New Objectivity*, 208-217.

¹⁷⁰ Marc, *Briefe aus dem Felde*, 53.

Allikevel var det noen som hadde et helt annet forhold til å skildre krigen og benyttet hver ledige stund til å fylle tegnebøkene med skisser og tegninger selv om intensjonen kanskje aldri var å publisere eller stille ut arbeidene. De som malte krigen holdt som regel på den saklige formen etter krigen og felles for dem igjen var at de også på lang vei fortsatte å skildre og representere det menneskelige og nære. Dix skildret scener fra gatelivet. Temaene varierte fra fattigdom og nød blant sivilbefolkningen og de lemleste soldatene som ble et fast innslag i bybildet i de store byene etter krigen. Andre tema han har mye av er prostitusjonen som aldri verken før eller siden har vært så stor i Europa. Fattigdom og nød har en lei tendens til å øke både etterspørsel og tilgang på kjøp og salg av seksuelle tjenester. Han skildrer også det dekadente, androgyne 20-tallet i flere malerier. Menneskene er kjønnsløse nærmest, der de danser og beruses av jazzorkestre og cocktails. Det er beskrivelser av overgrep og lystmord og en helt spesiell galskap hvor man via collageteknikker kan se bak fasaden og inn i den virkelige verden, utilslørt og usminket. Men like utenfor danselokalene finner vi både tiggende soldater og underernærte barn. Beckmanns skildringer er om mulig enda mer politisk ladede. Han beskriver i detalj de politiske hendelsene under revolusjonen i 1918/1919. Han skildrer de mest politisk aktive litterære skikkelser og tar kommunistledere i forsvar. Han beskriver også den dekadente og androgyne stemningen som rår på 20-tallet og gjennom maleriet og sine selvportrett ser man hvordan hele samfunnet går fra de brutale krigsopplevelsene til en mer distansert og kynisk tilværelse.

5.1.3 Andre kunstnere i krigen

Franz Marc malte ingen krigsmotiver og før krigen var motivene som oftest dyremotiver. Selv bildet *Die Wölfe (Balkan Krieg)* (**fig. 6**) som har krig i tittelen, viser kun dyr som symbolske bilder på situasjonen. Som nevnt døde Franz Marc i 1916. Alle forestillinger man måtte ha om det heltedige livet ved fronten og hvilken frisk bris denne krigen skulle være for det kulturelle liv, forsvant allerede i september 1914 da August Macke falt, bare 27 år gammel.

Selv om motivet for mange var å oppleve krigen og å tilfredsstille sin egen nysgjerrighet, så oppnådde de helt forskjellige resultater og mange malte overhodet ingenting. Hvorfor malte ikke kubistene og de eldre ekspresjonistene fra krigen? Noen unntak fantes det allikevel.

Fernand Léger skriver i brev fra krigen om opplevelsene sine derfra. I ødelagte Verdun fant han uventede motiver som gledet hans kubisthjerter.¹⁷¹ Han var allikevel unntaket.

Mange av kunstnerne som kom til å tilhøre Neue Sachlichkeit-malerne, var selv aktivt med i krigen. Noen av de mest kjente er fotografene August Sander og Albert Renger-Patzsch, maleren Rudolf Schlichter ble innkalt til militærtjeneste i 1916 og var med på sultestreiker og ble sendt hjem etter ett år, Georg Schrimpf ble innkalt til krigstjeneste og fritatt grunn av sykdom, Karl Schwesig ble innkalt og tjente som kontorarbeider, Otto Nagel protesterte mot krigstjenesten etter en stund i krigen og ble derfor arrestert og internert, Franz Radziwill var soldat i Russland, Flandern og Nord-Frankrike hvor han produserte mengder med akvareller og tegninger. Conrad Felixmüller ble kalt inn til krigstjeneste så sent som 1918.¹⁷²

5.1.4 Beckmann og Dix

Det er omtrent like mange likheter som forskjeller å finne hos Beckmann og Dix hvis man betrakter deres arbeider frem til 1924. Temaer som sirkus, gateliv, prostitusjon og natteliv går igjen i tillegg til krigsbildene. Begge leste Nietzsche, de fikk gode posisjoner i det yrende kunstlivet i Tyskland etter krigen og begge fikk professorater ved akademiene i henholdsvis Frankfurt og Dresden. Begge benyttet seg av Alfred Flechtheim som kunsthandler, Dix fra 1923 og Beckmann fra 1927 og de stilte ut på flere av de samme utstillingene som Hartlaubs *Neue Sachlichkeit* utstilling i 1925 og begge fikk plass i den Tyske paviljongen på Venezia-Biennalen i 1930.¹⁷³

Beckmann og Dix gjorde, som beskrevet, svært forskjellige erfaringer i krigen. Beckmann som saniteter opplevde krigen på avstand. Han var unntaksvis, og av ren nysgjerrighet mer enn nødvendighet, delaktig ved fronten og opplevde et og annet granatangrep ut fra hva vi ser i arbeidene hans. Uansett er han selv forskånet for det meste av den direkte konfrontasjonen i krigen. Otto Dix derimot er infanterist og sitter bak maskingeværet sitt i den evig lange stillingskrigen. Han er direkte med i kampene og opplever direkte på kroppen den virkeligheten frontsoldatene sto ovenfor, mer enn noen annen kunstner i krigen. Beckmann

¹⁷¹ Fernand Léger. "Une Correspondance de Guerre". *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, 1990, 72.

¹⁷² Michalski, *New Objectivity*, 208-217.

¹⁷³ Birgit & Michael Victor Schwarz, *Dix und Beckmann, Stil als Option und Schicksal*, (Mainz: Verlag Philipp von Zabern, , 1996), 14.

abstraherer heller ikke på samme måte som Dix i tegningene og skissene fra krigen. Han skildrer mer stemningen og angsten hos enkeltindividet samt livet på lasarettet. Dix konsentrerer seg om å skildre soldater som kanonføde og ubetydelige enkeltelementer i den store krigen.¹⁷⁴ Den direkte konfrontasjonen med krigens virkelighet uttrykkes i et mer abstrahert formspråk. Beckmann går aldri den veien. Han beholder formene like mye, men gjennomgår en forandring i stil. Selv om han selv hevdet at krigen ikke forandret ham, men kun bekreftet hans syn på livet og verden så skjer det uansett en utvikling. Krigen er for Beckmann kanskje forløperen til hans etter hvert så berømte ”Welttheater” hvor alle elementer, som for eksempel krigen blir en del av dette teateret. Det begynner med krigen og utvikler seg derfra. Som i *Selbstbildnis als Clown* (fig. 27) er han klar med masken. Verden er en scene og spillet er i gang. Dix begynte allerede før krigen å eksperimentere med tema rundt død og seksualitet. Mange mener at krigen var en katalysator for hans kunst.¹⁷⁵ Det som derimot skiller Dix fra de aller fleste andre kunstnere var at han faktisk var i stand til å gjøre om sine inntrykk av krig og død til kunstneriske tanker og arbeider. Han mistet ikke sin vitalisme i skyttergravene som Ernst Ludwig Kirchner blant mange andre.

KAPITTEL 6 KONKLUSJON

Resultatet av disse undersøkelsene er at krigen skapte noe nytt innen kunsten. Krigen var først inspirerende, så fryktinngytende. Det ser ut som om det finnes en sammenheng i den forandringen som skjer med kunstnere som først var begeistret for krigen og selv opplevde på huden hva krigen egentlig innebar. Hvis vi skiller mellom kunstnere som allerede før krigen malte abstrakt, som for eksempel Der Blaue Reiter-kunstneren Franz Marc, og de som var figurative, som Max Beckmann og Otto Dix, så kan det se ut som om det var et fravær av krigsbilder hos Marc og både en følelse av plikt og inspirasjon til å male krigen hos Beckmann og Dix. Stilistisk sett forandret både Beckmann og Dix seg i løpet av krigen. Beckmann gikk fra en nesten impresjonistisk stil før krigen til en ekspressiv og saklig stil etter krigen. Dix beveget seg mer og mer mot stilen til Der Blaue Reiter i krigen, men etter en kort periode med dadaisme og eksperimentering med forskjellige teknikker ble han helt og holdent saklig i stilen og en av kunstverdenens argeste samfunnsskildrere på 20-tallet.

¹⁷⁴ Schneider, *Religion in der Krise*, 318.

¹⁷⁵ Op. Cit. 320.

Det kan se ut som om krigen for disse to kunstnerne var en katalysator for den stilen de skulle bli kjent for på 20-tallet. Både Beckmann og Dix fant en ekspresjonistisk stil som ble skapt direkte gjennom opplevelser og følelser i krigen. Dette utviklet seg og førte til en ny type ekspresjonisme, mer umiddelbar og spontan, skapt gjennom krigen som var datidens største utløp for menneskelige følelser og umenneskelige lidelser. De bekrefter Nietzsches teorier om apokalypse og kreativitet gjennom lidelse og gjennom de konkrete opplevelsene i krigen utvikles kunsten i retning av det saklige og ekspresjonistiske.

I disse tilfellene virker fraværet av politiske knagger i billedverdenen deres som en provokasjon i seg selv i et samfunn som var splittet mellom forskjellige politiske og ideologiske retninger. Soldatene som Otto Dix tegner er uidentifiserbare hva gjelder uniform eller andre tegn på identifikasjon. Figurene i Beckmanns *Die Nacht* (**fig. 20**) viser heller ikke noen klar tilhørighet til verken kommunister, revolusjonære arbeidere eller høyreekstreme yrkessoldater. Ved å la dette være usagt skaper de et rom for tolkning og spekulasjon. Det usagte blir stående som et åpent spørsmål. Kunsten trenger ikke nødvendigvis å være så politisk, men kan allikevel oppnå de samme politiske resultater.

Både Beckmann og Dix tilfredstilte sin egen kunstneriske nysgjerrighet i krigen og utnyttet opplevelsene der kunstnerisk. I begynnelsen malte de kanskje for andre og for å dokumentere den fascinerende krigen til en viss grad, men etter hvert ser det ut til å forandre seg til å bli til en slags terapi gjennom det kunstneriske virke. Dette er noe jeg føler ikke kommer klart frem av litteraturen og selv om Dietrich Schubert snakker om katarsis, som tidligere nevnt, i forbindelse med Otto Dix, så utdypes ikke dette ytterligere. Når det gjelder tolkningen av mange av maleriene til Beckmann og Dix fra etter krigen så virker det heller ikke som om det er stor interesse for å koble tematikk og billedbruk opp mot kunstnerens tidligere opplevelser i krigen.

Mange av arbeidene til Beckmann og Dix blir nesten stående som en advarsel til det som skulle komme, få år etter krigen og som skulle sette en stopper for all kunstnerisk liv og virke i Tyskland i mer enn 12 år. Allerede tidlig på 1920-tallet setter kunstnerne spørsmålstegn ved mange av tendensene i tiden i forhold til det sosiale og politiske liv. Både Beckmann og Dix ble utstilt på "Entartete Kunst" utstillingen i 1937 som Nazistene organiserte med det de hevdet var degenerert kunst. Samme året blir all kunst av Otto Dix fjernet fra de tyske

museene og bildet hans *Kriegskrüppel* (fig. 41) blir kalt ”gemalte Wehrsabotage”¹⁷⁶.

Krigsbildene er en grusom dokumentasjon på første verdenskrig og ble selvsagt for sterk kost for de regjerende makter både under Weimarrepublikken og etter Nazistenes inntog i 1933.

Samtidig binder også Beckmann og Dix sammen det tradisjonelle med det moderne i det de overfører gamle teknikker og malemåter på den nye tiden. Krigen satte et sterkt preg på deres malerkunst og formet dem som kunstnere i tillegg til at krigen også fikk frem nye tanker og ideer rundt kunsten.

BIBLIOGRAFI

Amishai-Maisels, Ziva. *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*. Oxford: Pergamon Press, 1993.

Barber, F.A. (red.). *The Horror Of It: Camera Records of War's Gruesome Glories*. New York: Historic Foundations, Brewer, Warren & Putnam, 1932.

Barton, Brigid S. *Otto Dix and Die neue Sachlichkeit 1918-1925*. Michigan: Ann Arbor, 1981.

Beckmann, Max. „Bekenntnisse“. I serien: „Schöpferische Konfession“. Edschmied, Kasimir (red.). *Tribune der Kunst und Zeit*, bind. 13, Berlin (1918).

Beckmann, Max. *Briefe im Kriege*. München: Langen-Müller's Kleine Geschenkbücher, 1955.

Beckmann Peter (red.). *Max Beckmann: Sichtbares und Unsichtbares*. Stuttgart: Chr. Belser Verlag, 1965.

¹⁷⁶ Von der Dada-Messe zum Bildersturm, 77.

Beckmann-Tube, Minna (red.). „Feldpostbriefe aus Ostpreußen mit zehn Zeichnungen von Max Beckmann“. I *Kunst und Künstler*. (1914/15), 126-133.

Beckmann-Tube, Minna (red.). „Feldpostbriefe aus dem Westen von Max Beckmann“. I *Kunst und Künstler*. (1914/15), 461-467.

Behr, Sulamith. *Exspressionismen: Moderna Konstriktningar*. Forlaget Sören Fogtdal, 2000.

Belting, Hans. *Tradition as a Problem in Modern Art*. New York: Timken Publishers, Inc, 1989.

Bibelen. Johannes Åpenbaring.

Bosetzky, Horst. *Die Bestie von Schlesienschen Bahnhof*. Berlin: Jaron Verlag, 2004

Buenger, Barbara C.. *Max Beckmann: Selfportrait in Words, Collected Writings and Statements, 1903-1950*. Chicago: Chicago University Press, 1997.

Buenger, Barbara C. "Max Beckmann's *Ideologues*: Some Forgotten Faces". *Art Bulletin*. Bind 71. Nr. 3. September 1989.

Conzelmann, Otto. *Otto Dix*. Hannover: Fackelträger-Verlag Schmidt Küster GmbH, 1959.

Dagen, Philippe. "The Morality of Horror". *Otto Dix: The War*. Chateau de Peronne: Historial de la Grande Guerre, 2003.

Deutsches Historisches Museum, Lebendiges Museum Online "Erste Weltkrieg".
<http://www.dhm.de/lemo/html/wk1/> 12.12.06

Dieter-Dube, Wolf. *The Expressionists*. London: Thames and Hudson, 1998.

Dückers, Alexander (red.). *Max Beckmann: Die Hölle 1919*. Berlin: Frölich & Kauffmann, 1983.

Eberle, Mathias. *Max Beckmann: Die Nacht, Passion ohne Erlösung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.

Eberle, Matthias. *World War I and the Weimar Artists*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.

Einstein, Carl. *Die Fabrikation der Fiktionen: Eine Verteidigung des Wirklichen*. Sibylle Penkert (red.). Hamburg: Rowohlt Verlag, 1973.

Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Benjamin, H. Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2004.

Friedrich, Ernst. *Krieg dem Kriege*. Frankfurt: Zweitausendeins, 1980.

Gasset, José Ortega y. *Kunsten bort fra det menneskelige*. Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1959.

- Gay, Peter. *The Weimar Culture: the Outside as Insider*. London: Penguin Books, 1992.
- Göpel, Erhard & Barbara. *Max Beckmann: Katalog der Gemälde*. Bern: Verlag Kornfeld und Cie, 1976.
- Gordon, Donald E. *Expressionism: Art and Idea*. Yale University Press. New Haven, 1987.
- Grosz, Georg. *Ein Kleines Ja und ein Grosses Nein: Sein Leben von ihm Selbst Erzählt*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1955.
- Hall, James. *Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Cambridge: The University Press, 1974.
- Henriksen, Petter (red.). *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2006.
- Innes, T. A. & Castle, I. (red.). *Covenants With Death*. London: Daily Express Publications, 1934.
- Kahnt, Helmut. *Der Brock Haus, In einem Band*. Leipzig: F. A. Brockhaus GmbH, 1994.
- Kandinsky, Wassily. *Om det åndelige i kunsten*. Pax Forlag, 2000.
- Kinkel, Hans. *Otto Dix: Protokolle der Hölle*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1968.
- Karcher, Eva. *Otto Dix: Entweder ich Werde Berühmt oder Berüchtigt*. Köln: Taschen, 1988.
- Larsson, Lars Olof. *Metodelære i kunsthistorie*. J. W. Cappelens Forlag, 2003.
- Léger, Fernand. "Une Correspondance de Guerre". *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris, 1990.
- Löffler, Fritz. *Otto Dix*. Wien & München: Anton Schroll & Co, 1967.
- Löffler, Fritz. *Otto Dix 1891-1969: Oeuvre der Gemälde*. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1981.
- Lofthouse, Richard A.. *Vitalism in Modern Art: 1900-1950 Otto Dix, Stanley Spencer, Max Beckmann and Jacob Epstein*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2005.
- Lorenz, Ulrike (red.). *Dix avant Dix*. Jena, 2000.
- Marc, Franz. *Briefe aus dem Felde*. München: List Verlag, 1966.
- Marc, Franz, "Die Neue Malerei", *PAN*, Nr 16. Mars (1912).
- Merz, Jörg Martin. „Otto Dix ‘Kriegsbilder. Motivationen – Intentionen – Rezeptionen““. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Bind 26. Marburg. (1999)

Michalski, Serigusz, *New Objectivity: Neue Sachlichkeit – Painting in Germany in the 1920's*. Köln: Taschen, 2003.

Pleticha, Heinrich (red.). *Deutsche Geschichte: Bismarck-Reich und Wilhelminische Zeit 1871-1918*. Bind 10. Gütersloh: Lexikothek Verlag GmbH, 1983.

Pleticha, Heinrich (red.). *Deutsche Geschichte, Republik und Diktatur: 1918-1945*. Bind 11. Gütersloh: Lexikothek Verlag GmbH, 1983.

Reifenberg, Benno & Hausenstein, Wilhelm. *Max Beckmann*. München: Piper Verlag, 1949.

Schmidt, Doris (red.). *Max Beckmann: Frühe Tagebücher, 1903/04 und 1912/13*. München: Piper, 1985.

Schneider, Jörg. *Religion in der Krise: Die Bildenden Künstler Ludwig Meidner, Max Beckmann und Otto Dix meistern ihre erfahrungen des Ersten Weltkriegs*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2005.

Schubert, Dietrich. „Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: „Sachlichkeit“ versus „Innerer Klang““. I *Expressionismus und Kulturkrise*. Heidelberg: Bernd Hüppauf/John Milfull (red.), 1983.

Schubert, Dietrich. *Max Beckmann: Die Auferstehung und Erscheinung der Toten*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1985.

Schubert, Dietrich. *Otto Dix: Der Krieg*. Marburg: Jonas Verlag, 2002.

Schubert, Dietrich. *Otto Dix: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1980.

Schwarz, Birgit & Michael Victor. *Dix und Beckmann, Stil als Option und Schicksal*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1996.

Spieler, Reinhard. *Max Beckmann 1884–1950: The Path to Myth*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1995.

Stevenson, David. *1914-1918 The History of the First World War*. London: Penguin Books, 2005.

Stromberg, Roland N. *European Intellectual History Since 1789*. Milwaukee: Prentice Hall, 1994.

Tellini, Ute L. "Max Beckmann's "Tribute" to Rosa Luembourg". *Womans Art Journal*. Bind 18. Nr. 2. Autumn, 1997 - Winter, 1998.

Trakl, Georg. *Das dichterische Werk*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972.

Von der Dada-Messe zum Bildersturm: Dix+Berlin. Berlin: Pädagogischer Dienst der Staatlichen Museen der Preußischen Kulturbesitz, 1991.

Werenskiold, Marit. *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.

Wiese, Stephan von. *Max Beckmanns zeichnerisches Werk 1902-1925*. Düsseldorf: Droste Verlag, 1978.

Worringer Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Piper & Co Verlag, 1959.